فكر وإبداع

اصدار علمى جامعى متخصص محكم

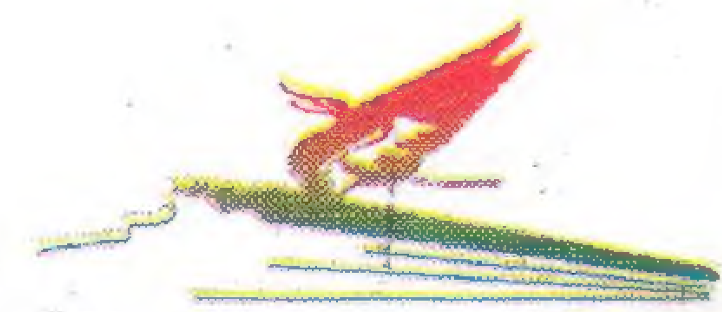
إشراف : أ. د. حسن البندارى



- من بواكير الترجمات القرآنية ترجمة تفسير الطبرى الى الفارسية .
- مجزوء البسيط و مخلعة : التطور والنشأة .
- أحمد ضيف و منهجة النقدى بين النظرية و التطبيق .
- البناء الفنى فى شعر البهاء زهير .
- من مظاهر اسهام مدرستى باريس والشكلانيين الروس فى تطور السميائيات السردية .

الجزء الثانى والثلاثون

٢٠٠٦



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمى،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة فى تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٣٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف
للفنان / وحيد البلقاسى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٢٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

رقم الإيداع	٢٠٠٦ / ١٦٦٦

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٧٥٦٢٩٩

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د السعيد الورقي	د أمل الأنور
أ.د صلاح بكر	د. طبيب. أنس عزقول
أ.د عزيزة السيد	المستشار الإعلامي:أحمد فتحي عامر
أ.د علي علي صبح	د نعيم عطية
أ.د علي طلب	د. طبيب. رباب عزقول
أ.د علية الجنزوري	د محمد رياض العشيري
أ.د وفاء إبراهيم	د نادية عبد اللطيف
أ.د نادية يوسف	د فهمي حرب
أ.د محمد مصطفى سلام	د يحيى فرغل
د كاميليا صبحي	د أحمد عبد التواب

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د حسن البندازي

القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة ت ٣٩١٤٣٢٧

الجزء الثاني والثلاثون يناير ٢٠٠٦

مستشارو الجزء الثاني والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.
٢- أ.د إجلال حلمي.
٣- أ.د اعتماد علام.
٤- أ.د أمين الرباط.
٥- أ.د زكريا عناني.
٦- أ.د زين نصار.
٧- أ.د شفيع السيد.
٨- أ.د صبري إبراهيم السيد.
٩- أ.د الطاهر مكي.
١٠-أ.د عادل عمر عفيفي.
١١-أ.د عبد الحكيم حسان.
١٢-أ.د عبد الحميد الخريبي.
١٣-أ.د عبد العزيز نبوي.
١٤- أ.د عزيزة السيد.
١٥- أ.د عصام بهي.
١٦- أ.د علي أبو المكارم.
١٧- أ.د فضيلة فتوح.
١٨- أ.د ماهر شفيق فريد.
١٩- أ.د محمد حسن عبد الله.
٢٠- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٢١- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٢٢- أ.د محمد عبد المطلب.
٢٣- أ.د محمد عبد المنعم خفاجي.
٢٤- أ.د نبيل راغب.
٢٥- أ.د نفيسة عليش.
٢٦- أ.د نورية الرومي.

المحتويات		الصفحة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

افتتاحيةُ الجزءِ الثاني والثلاثين
يناير ٢٠٠٦

د. حسن البنداري

بهذا الجزء الثاني يبدأ إصدار "**فكر وإبداع**" عامَه الثامن، فقد صدر الجزء الأول في يناير ١٩٩٩، وقد أكدنا في جميع الأجزاء السابقة على الهدف الأساسي لهذا الإصدار، وهو: "الإسهام في الارتقاء بالبحث العلمي والإبداع الأدبي، والكشف عن الباحثين الجادين المغمورين" في مصر والدول العربية الأخرى، وهو هدف باركته وتباركه دوائر البحث العلمي في الجامعات والمراكز البحثية المتخصصة.

يضم هذا الجزء خمس بحوث باللغة العربية وبحثين باللغة الإنجليزية، أما البحوث العربية فهي: من بواكير الترجمات القرآنية ترجمة تفسير الطبري إلى الفارسية للدكتور محمد السعيد جمال الدين، ومجزوء البسيط ومخلعه: التطور والنشأة للدكتور عبد العزيز نبوي، وأحمد ضيف ومنهجه النقدي بين النظرية والتطبيق للدكتور محمد خضر زبادية، والبناء الفني في شعر البهاء زهير للدكتور نادية عبد الرحمن، ومن مظاهر إسهام مدرستيْ باريس والشكلانيين الروس في تطور السميائيات السردية للدكتور رابح بومعزة. وأما البحثان الإنجليزيان فهما: أفلام الصرخة من وجهة نظر نسوية، وصورة المرأة في السينما المصرية عبر أربعين عامًا من التغييرات الاجتماعية والسياسية الكبرى للدكتورة سحر فراج.

وجميع هذه البحوث تقدم إضافاتٍ جديدةً لمنظومة البحث العلمي، يحتاج إليها في مسيرته المشهدُ العلمي والثقافي العربي، الذي تتضافر لإكماله جهود الباحثين المخلصين في مصر والعالم العربي على السواء.

وَاللهُ تَعَالى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث

*المقال النقدى

من بواكير الترجمات القرآنية
ترجمة تفسير الطبري إلى الفارسية

د/محمد السعيد جمال الدين(*)

يوشك الآن أن يمضي أحد عشر قرنًا على إتمام أول ترجمة لتفسير القرآن الكريم إلى لغة أجنبية؛ وأعني بها ترجمة كتاب "جامع البيان في تفسير القرآن" لمحمد بن جرير الطبري، من العربية إلى الفارسية في أواسط القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، أيام حكم الدولة السامانية، وفي عهد الأمير منصور بن نوح (٣٥٠- ٣٦٦هـ/ ٩٦١- ٩٧٦م).

وكان الأمير منصور قد حشد كبار العلماء في دولته؛ لإنجاز مشروع على هذا القدر الكبير من الأهمية والخطر، كترجمة التفسير الكبير للأمام الطبري.

يعرض هذا المقال للظروف التاريخية والتطورات الفكرية واللغوية التي أملت إنجاز هذا المشروع، وكيف تمت هذه الترجمة، التي أفسحت مجالاً رحبًا أمام مؤلفات التفسير الفارسية في العصور اللاحقة.

- السامانيون:

تعد الدولة السامانية هي ثالث الدول الفارسية التي تأسست منذ أوائل عهد الخلافة العباسية. وكان الخليفة العباسي "المأمون" هو أول من سمح بتأسيس أولى هذه الدول (١)؛ حين جعل قائد جيشه "طاهر بن

(*) أستاذ اللغة الفارسية والأدب المقارن بكلية الآداب- جامعة عين شمس.

الحسين" حاكمًا لإقليم خراسان، الإقليم الشرقي الكبير من بلاد الفرس المترامية الأطراف[٢]، والتي تشمل الآن الرقعة الواسعة التي تحتلها دول عدة، هي: إيران وأفغانستان وأوزباكستان وتاجيكستان ...وغيرها.

وتأسست في خراسان دولة طاهر بن الحسين- التي سُمِّيت بالدولة الطاهرية- في سنة ٢٠٥هـ/ ٢٨٠م، ثم تبعتها الدولة الصفارية، التي عاشت زمنًا في "سيستان" [٣]، جنبًا إلى جنب الدولة السامانية، بعد إنشائها في سنة ٢٧٩هـ/ ٨٩٢م.

والسامانيون ينسبون أنفسهم إلى أحد قادة الفرس القدماء في الدولة السامانية، وهو "بهرام جيوبين". سُمِّي جدهم الأعلى باسم "سامان خداه" أي سيد سامان، وهي كُورة تشتمل على مجموع من القرى في نواحي "بلخ" [٤].

وفي أواخر خلافة بني أمية، في عهد هشام بن عبد الملك، دخل "سامان خداه"في الإسلام، وسمي ابنه باسم حاكم خراسان:أسد بن عبد الله القسري. كان لأسد أربعة أبناء، أتى بهم إلى الخليفة المأمون العباسي أيام إقامته بمرو، للإعراب عن تأييده للمأمون، ومناصرته له في نزاعه على الخلافة مع الأمين، فلما تولّى المأمون الخلافة أمّر كل واحد من الأبناء الأربعة على ولاية من الولايات في منطقة ما وراء النهر[٥].

ولم يمض وقت طويل حتى تولّى واحد من أحفاد أسد بن سامان حكم بلاد ما وراء النهر، وهو إسماعيل بن أحمد الساماني، وبسط سيطرته على مناطق واسعة من الأراضي الفارسية (خراسان وسيستان والري وقزوين ...)، وأعلن أنه إنما يحكم نائبًا عن الخليفة العباسي، فبعث إليه الخليفة بمرسوم يعلن فيه إقراره حاكمًا لتلك البلاد.

وتُضرب بإسماعيل الأمثال في محبته لأهل العلم وتوقيره لهم(٦)، وقد كان العلماء في عهده إما من أصول عربية وإما فُرسًا، لكن لغتهم كانت عربية، فلم تكن الفارسية الإسلامية قد اشتد عودها، واكتملت أركانها للتعبير عن الأغراض العلمية والفقهية.

* لغة جديدة:

كانت اللغة "البهلوية- الفهلوية" التي انتشرت في ربوع الهضبة الإيرانية وآسيا الوسطى- بفضل ما كان يتمتع به الفرس من نفوذ- قد تراجعت بعد الفتوح الإسلامية؛ مع سيطرة اللغة العربية- لغة الدين الجديد- فهجرت الفهلوية؛ وأهمل التأليف بها؛ حتى أصبحت مجرد لهجة يتكلم بها الناس في مختلف أرجاء البلاد الفارسية، وبخاصة في خراسان وما وراء النهر، وسميت باللهجة "الدرية".

وظل الفرس طوال القرنين الأولين من الإسلام لا يكتبون ولا ينشدون الشعر إلا بالعربية، فكان شأنهم في ذلك شأن سائر الشعوب التي دخلت في الإسلام.

وحين تأسست الدولة الفارسية، وذاق الفرس طعم الاستقلال، بدءوا في تقوية دعائم قوميتهم؛ فاتجه أمراؤهم أول ما اتجهوا إلى تشجيع اللهجة الدرية، وأفسحوا المجال أمام الشعراء للنظم بها.

وكان من أهم مَن شجّع الشعراء على النظم بالدرية الأمير "يعقوب ابن الليث" مؤسس الدولة "الصفارية"، الذي ظل يزجر الشعراء الذين ينشدونه الشعر بالعربية، ويقول لهم: "ما بالكم تقولون ما لا أفهم"(٧)، بينما كان يجزل العطاء لشعراء الدرية؛ فأخذت هذه اللهجة تقوى بالتدريج؛ حتى ارتقت إلى مستوى اللغة القادرة على التعبير عن الأغراض الأدبية والعلمية

وربمـــا كان السبب في رواج الدرية في خراسان وما وراء النهر راجعًـــا إلـــى بُعْد تلك البلاد عن مركز الخلافة في العراق؛ فلم يكن أهل تلك المناطق يستخدمون العربية، ويجيدونها إجادة أهل المناطق المتاخمة للعراق أو القريبة منه، ولم يكن أمراؤهم يسيغون- بالتالي- الشعر الذي ينشـد بالعـربية فـــي بلاطاتهم، ويؤثرون عليه ما يفهمونه من الأشعار الدرية، وإن كانت أقلّ بلاغة وفصاحة.

وقـــد نتج عن هذا التشجيع ظهور لغة جديدة عاشت في تلك البلاد جنبًا إلى جنب اللغة العربية، وسميت بالفارسية الدرية.

ويرجع الفضل في تحول اللهجة الدرية إلى لغة قائمة بذاتها، إلى اللغـــة العربية نفسها، التي صارت معينًا ثرًا ومنهلاً عذبًا تأخذ منه اللغة الجديـــدة مـــا تشاء؛ مما تحتاجه من ألفاظ وتعبيرات ومصطلحات، حتى أخـــذت من العربية خطّها ونسق شعرها بأوزانه وتفعيلاته وقوافيه، فأخذ ســـيل الكلمـــات العربية يتغلغل شيئًا فشيئًا في اللغة الفارسية، وأصبحت فارســـية العصـــر الإســـلامي مشتملة على الكثير من الكلمات الفارسية والعربية، وكتبت اللغة الجديدة بخط عربي.

وأمســـك الســـامانيون بقـــياد حركة الإحياء اللغوي، وقطعوا فيها شوطًا كبيرًا، فلم يكتفوا بتشجيع النظم بالفارسية والتأليف بها فحسب، بل فتحوا بابًا جديدًا لإغناء لغتهم، وتيسير السبيل أمام الناطقين بها؛ لتحصيل العلـــوم والمعـــارف فـــي مخـــتلف المجالات. فقد شجعوا ترجمة الكتب والموســـوعات الكبـــرى مـــن العربية إلى الفارسية، وكان من بين هذه الكـــتب: ترجمة تفسير القرآن لمحمد بن جرير الطبري، وترجمة كتاب تـــاريخ الأمـــم والملوك للطبري أيضًا، وترجمة كتاب كليلة ودمنة، الذي

كـــان عبد الله بن المقفع قد نقله من الفهلوية إلى العربية، وضاع الأصل الفهلوي للكتاب، فعُدَّت الصورة العربية منه أصلاً، نقله الفرس ثانيةً إلى لغتهم الجديدة أيام السامانيين .

• أبو علي البلعمي : الوزير المترجم

وكـــان أول مـــا استقرّ الرأي على ترجمته من العربية هو كتاب "تاريخ الطبري"، الذي تصدَّى لترجمته رجل واحد هو أبو علي محمد بن محمـــد البلعمي (ت٣٦٣هـــ/ ٩٣٧م)[٨]، الوزير الشهير للأمير "منصور ابن نوح الساماني"، والمترجم القدير، وواحد من كبار رجال القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي.

كـــان أبـــوه "أبو الفضل محمد بن عبد الله "(ت ٣٣٠هـــ/٩٤١م) وزيـــرًا للأميـــر إسماعيل بن أحمد، مؤسس الدولة السامانية، وعدد من الأمـــراء من بعده، بينما تولّى أبو علي نفسه الوزارة في عهد اثنين من كـــبار الأمراء السامانيين: أبي الفوارس عبد الملك بن نوح (٣٤٣-٣٥٠ هـــ/٩٥٤-٩٦١م)، وأبي صالح منصور بن نوح (٣٥٠-٣٦٦هـــ/٩٦١ -٩٧٦م).

في سنة ٣٥٢هـــ/٩٦٣م أصدر الأمير أبو صالح منصور مرسومًا يقضـــي بالـــبدء على الفور في ترجمة تاريخ الطبري، وعهد الأمير إلى وزيـــره "البلعمـــي" بالقيام بهذه المهمة. كما تضمن المرسوم نفسه دعوة كبار العلماء في بلاد ما وراء النهر؛ لعقد اجتماع يحضره الأمير بنفسه؛ للنظر في ترجمة تفسير القرآن.

وقـــد شـــرع الوزير البلعمي في عمله، فحذف الأسانيد، وأعرض عـــن ترجمة العديد من المواضع، وأضاف ما كان الطبري قد أهمله من

تاريخ الفرس، وقد اعتمد البلعمي في ذلك على مصادر أخرى؛ مما جعل عمله أقرب ما يكون إلى التأليف منه إلى الترجمة؛ ولذلك أطلق عليه اسم "تـــاريخ البلعمـــي"؛ لبـيان الجهــد الذي بذله في الإضافة والتصرف، والاقتصـــار على أهم ما ورد في المرويات الطويلة من تاريخ الطبري؛ ولذلك نسب الكتاب إلى البلعمي(٩)، وكأنه تأليف قائم بذاته.

* ترجمة التفسير:

لكن أمْر ترجمة تفسير القرآن لم يكن هيناً بالدرجة التي بدت في تـــرجمة التاريخ؛ فالقرار هنا ليس سياسيًا يتعلق بالأمير منصور ووزيره أبي علي البلعمي، بل يتعدى ذلك إلى أمر يتعلق بكتاب الله تعالى، وبعقائد هــؤلاء المسلمين من الفرس الذين دخلوا في دين الله أفواجًا، يحرصون كل الحرص على ألا تُمَسّ هده العقائد، أو تكون عرضة لأهواء الأمراء والساســة؛ ولذلك كان لا بد أن يُسند الأمر إلى أهله، ويُستفتى في جوازه أو عدم جوازه العلماءُ والفقهاء وأهل الحل والعقد.

ثم إن "الأمير منصور" يتولى حكم بلاد ما وراء النهر، وهي بلاد ضـــربت بسهم وافر- منذ أكثر من قرنين من الزمان- في خدمة العلوم الإســـلامية، وأنجبت عددًا من أئمة الفقهاء، (كأبي حنيفة النعمان)، وكبار رجال الحديث (كالبخاري ومسلم والترمذي) وغيرهم، فما كان للأمير أن ينفرد باتخاذ قرار يَمِسّ القرآن الكريم، دون الرجوع إلى أصحاب الرأي من العلماء.

ومــن أجل ذلك، فإن المرسوم الذي أصدره الأمير- وإن كان قد تضـــمن أمـــرًا مباشرًا بترجمة التاريخ- قد أُوكَل أمر النظر في ترجمة التفســير إلـــى العلماء الذين يشار إليهم بالبنان، ويثق الناس كل الثقة في

عدالتهم، ويعد حكمهم في هذا الأمر " الذي لم يسبق إليه في سائر الأقطار التي دخلت في الإسلام أو غيرها"[٩] ملزمًا للقاصي والداني من الناس؛ فهؤلاء العلماء هم أهل الحل والعقد في المسألة، لهم أن يفتوا بجواز الترجمة أو بعدم جوازها.

*** تقرير مفصل:**

ومن حسن الطالع أن مقدمة الترجمة الفارسية لتفسير الطبري تشتمل على تقرير شبه مفصل عن موقف الأمير، الذي اطلع بنفسه على الصعوبات الجمّة، التي يتعرّض لها من يريد من الناطقين بالفارسية أن يقرأ شرحًا لكتاب الله تعالى، وأن يرجع إلى أهم الكتب المعتمدة في التفسير آنذاك، وهو تفسير محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ).

فلقد جاء في صدر هذا التقرير ما يلي:

" هذا كتاب التفسير الكبير، رواية عن محمد بن جرير الطبري- رحمة الله عليه- مترجم بلغة فارسية صحيحة[١٠]. وقد جيء بالكتاب من بغداد، وكان أربعين مجلدًا باللغة العربية- وبأسانيد طويلة، وقُدّم إلى الأمير أبي صالح منصور بن نوح بن أحمد بن إسماعيل...فصعُبت عليه قراءة الكتاب، وما يشتمل عليه من تعبيرات باللغة العربية، فأراد حينذاك أن يترجم إلى اللغة الفارسية.

" فجمع العلماء في بلاد ما وراء النهر واستفتاهم : أيجوز لنا أن ننقل هذا الكتاب إلى اللغة الفارسية؟ قالوا : يجوز قراءة تفسير القرآن وكتابته باللغة الفارسية لمن لا يعرف العربية؛ من قول الله تعالى : ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلا بِلِسَانِ قَوْمِهِ ...﴾الآية [١١].

* حرص على الإجماع:

ويبدو أن الأمير "منصور بن نوح" لم يكتفِ بصدور هذه الفتوى، وإنما أراد أن يتأكد من عدم معارضة أحد من العلماء لها، ويضمن إجماعهم على الآخذ بها؛ فأمر بعقد اجتماع آخر دعا إليه أعيان علماء البلاد في مجال الفقه والحديث، كان على رأسهم خمسة ممن يشار إليهم بالبنان آنذاك؛ هم:

١-الفقيه أبو بكر بن أحمد بن حامد.

٢-المحدث الكبير[١٢]خليل بن أحمد السجستاني.   من بخارى[١٣]

٣-أبو جعفر محمد بن علي.   من بلخ

٤-والفقيه الحسن بن علي مندوسي.

٥-والمتفقه أبو الجهم خالد بن هاني.   من باب الهند[١٤]

"وانضم إليهم كذلك جماعة من علماء مدينتي سبيجاب[١٥] وفرغانه.[١٦]، وخط كل واحد من العلماء، بخطه وأقرّ بأن ترجمة هذا الكتاب هي الطريق الصحيح.

ثم إن الأمير أمر بأن يختار العلماء من بينهم من هم أكثر فضلاً وعلمًا؛ لكي يشرعوا في ترجمة هذا الكتاب ...إلخ[١٧].

* المترجمون وتصرفاتهم:

ويبدو أن المترجمين حين نظروا في الأصل العربي من تفسير الطبري وجدوه متضمنًا نفس الخصائص التي يتضمنها كتاب تاريخ الطبري؛ فأخذوا في تنقيح الأصل باستبعاد ما يلي:

- الأسانيد؛ اعتمادا على عدالة الطبري وشهرة كتابه في سائر الأقطار الإسلامية.

- ما يتعلق بالصرف والنحو من مسائل وموضوعات؛ لكونها تعالج قضايا تتعلق باللغة العربية، ولا حاجة للقارئ الفارسي بها.
- الطرق المتعددة للروايات، والقراءات المختلفة.

مجمل القول أن المترجمين قد حرصوا على أن تلبي الترجمة حاجة القارئ الفارسي وذوقه؛ ولذلك جاءت سهلة يسيرة إلى حد بعيد، وعدت من أفضل نماذج النثر الفارسي الإسلامي في عصوره المبكرة.

- ولكن هل اقتصر تدخل المترجمين على حذف الزوائد المذكورة، ولم يزيدوا عليها؟

أجاب عن هذا السؤال أحد العلماء الإيرانيين المحدثين، وهو الأستاذ خوئي "زرياب"، الذي أجرى مقارنة بين الترجمة الفارسية لتفسير الطبري وأصله العربي، الذي صدر في ثلاثين جزءًا اشتملت عليها عشر مجلدات، طبعت في مصر سنة ١٣٢١هـ[١٨].

واعتمد الأستاذ الخوئي في المقارنة على نسختين خطيتين: إحداهما موجودة بالمكتبة الملكية الإيرانية بطهران[١٩]، والأخرى موجودة بالمكتبة الوطنية بباريس.

وجاء في التقرير المختصر الذي نشره الخوئي[٢٠] أنه لاحظ أن هناك اختلافًا واضحًا في السياق بين الترجمة والأصل؛ بل وردت في الترجمة روايات تتعلق بتاريخ بعض الأنبياء الذين ذكروا في القرآن الكريم لم ترد عند الطبري.

وقـد رجّـح الحوني أن يكون علماء ما وراء النهر قد جعلوا من تفسير الطبري مصدرًا أصيلاً ، ثم حذفوا منه الأسانيد الطويلة، واستعانوا بمصــادر أخـرى جمعـوا منها معلومات أدخلوها في كتابهم؛ مما جعل الكتاب يخرج- في رأي الخوئي- عن كونه مجرد ترجمة، ويصدق عليه حكم ترجمة تاريخ الطبري(٢١)، والتي نسبت إلى البلعمي.

وقـد تكفلـت جامعـة طهران بنشر هذه الترجمة بتحقيق الأستاذ حبـيب يغمائي، وأخرجتها في سبعة أجزاء من القطع الكبير. واشتملت الأجـزاء السبعة على العدد التالي من الصفحات، وفق ترتيب الأجزاء: ٥٨٩، ٦٢٠، ٦٦١، ٧٨٧، ٨٨١، ٩٠٥، ٩٩٣، وقـد تتابع صدور هذه الأجزاء على مدى سبع سنوات، من سنة ١٣٣٩هـ ش إلى سنة ١٣٤٥ هـ.ش /١٩٦٠-١٩٦٦م(٢٢).

***

ومهما يكن من أمر فإن ترجمة تفسير الطبري كانت بمثابة فاتحة لحركة تأليف واسعة النطاق في تفسير القرآن الكريم بالفارسية، استمرت منذ القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي حتى عصرنا الحديث.

الحواشي

(١) ربمـــا كان المأمون يرى أن نقل بعض صلاحيات السلطة المركزية فـــي بغـــداد إلى الأطراف النائية في الشرق، من شأنه أن يخفف من أعـــباء الخلافـــة، ويرفع من كفاءة إدارة تلك الأطراف؛ إذا أسندت إدارتهـــا إلـــى مـــن يوثق بهم من أهلها، بعد أن اتسعت رقعة البلاد الـــتابعة للخلافـــة فـــي الشـــرق، وضمت أممًا شتى وشعوبًا مختلفة وثقافات متنوعة.

(٢) خراسان: أحد أقاليم الجمهورية الإسلامية الإيرانية، وكان في القديم يمتد إلى الشمال؛ ليشمل أجزاء من تركمنستان الحالية، وإلى الشرق فيشـــمل جانبًا من أفغانستان الحالية، ويحده من الشمال نهر جيحون؛ الحد الفاصل بين خراسان وبلاد ما وراء النهر "أوزبكستان".

(٣) سيستان (سجستان): إقليم جبلي يقع على الحدود مع أفغانستان، يمر بـــه نهر "هيرمند" الذي ينبع من الجبال الأفغانية، ويدخل الأراضي الإيـــرانية، وكانـــت سيستان لمنعة أراضيها معقلاً لفرقة الخوارج، ولكـــن الدولة الصفارية استطاعت أن تحد من خطورتهم في أواخر القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي.

(٤) بلـــخ: ناحـــية من النواحي المشهورة في خراسان القديمة، تقع على الطريق الرئيسي المؤدي إلى بلاد ما وراء النهر، وهي الآن مقسمة إلـــى قســـمين: قســـم يقـــع فـــي شمال أفغانستان، والآخر يقع في أوزبكستان. (محمد معين: فرهنك، أعلام ٥: ٢٧٥).

(٥) مـــا وراء النهر: المنطقة الواقعة بين نهري سيحون وجيحون، ومن أهم مدنها بخارى وسمرقند وترمذ وغيرها، وظلت على مدى خمسة قـــرون مهـــدًا للحضـــارة الإســـلامية، ومركزًا لعدد من الحكومات الإيرانية، وهي الآن جزء من أوزبكستان.

(٦) انظــر مــا ذكره ابن الأثير عن توقير إسماعيل الساماني لمحمد بن نصر الفقيه الشافعي، وكان محمد قد سافر إلى مصر لطلب العلم من أصحاب الشافعي: يونس، والربيع بن سليمان، وابن عبد الحكم. (ابن الأثير: ٧ / ٢٨٢، طبع بيروت ١٩٦٧م).

(٧) راجع مقدمة الدكتور محمد دبيرسياقي لكتابه بعنوان: پيشــگــامان شــعر فارسي (رواد الشعر الفارسي) ، ص دَه(١٠) : طبع طهران ١٣٥١.

(٨) انظر ذبيح الله صفا، تاريخ أدبيات در إيران ، ١ / ٦١٩.

(٩) انظر دائرة المعارف الإسلامية، باللغة الإنجليزية ، (الطبعة الثانية) مادة : القرآن،٥ / ٤٢٩.

(١٠) لعله يعني بالفارسية الدرية الصحيحة: اللغة المفهومة والمتفق على صــحتها، بين الناطقين بالفارسية في ذلك الوقت في بلاد ما وراء النهر وغيرها.

(١١) مقدمة ترجمة تفسير الطبري: نقلاً عن كتاب سبك شناسي، لمحمد تقي بهار ، طبع طهران ١٣٥١ هــ. ش ، ١ / ١٥- ١٦.

(١٢) "الخلــيل بــن أحمــد بن موسى، أبو سعيد، من كبار المحدثين في زمانــه، ولد في "سيستان" سنة ٢٩١/ ٩٠٣، وتوفى سنة ٣٧٨ في فــرغانه". تولى قضاء عدة مدن، وألف العديد من الكتب "(دهخدا، لغت نامه).

(١٣) بخــارى: واحــدة من أكبر مدن ما وراء النهر وأشهرها، وكانت عاصــمة الدولــة الســامانية، وتدخل الآن في أراضي جمهورية أوزبكستان.

(١٤) باب الهند، لعله يقصد مدينة باب الحديد التي تقع في بلاد ما وراء النهــر، إلــى الجنوب من سمرقند، على الطريق الرئيسي المتجه

شــرقًا، راجع: حسين مؤنس : أطلس تاريخ الإسلام، خريطة رقم ٦٤، ص ١١٨، دار الزهراء، القاهرة ١٩٨٧م.

(١٥) ســبيجاب (اســفيجاب): مــن مدن ما وراء النهر، وهي "سيرام "الحالية" (محمد معين، فرهنك فارسي "أعلام" طهران ١٣٧١ هــ ش.

(١٦) فــرغانه: إقلــيم جبلي على الحدود الشمالية الشرقية لأفغانستان، وتتــبع مــنه بعض فروع نهري سيحون وجيحون (دهخدا، لغت نامه).

(١٧) مقدمة ترجمة التفسير.

(١٨) أجرى الأستاذ الخوئي هذه المقارنة بناء على طلب الدكتور محمد معين الأستاذ بجامعة طهران، والذي كان منشغلاً بجمع مادة كتابه عــن النثــر الفارسي، وهو الكتاب الذي أصدره في طهران سنة ١٣٣٤ هـــــ.ش ١٩٥٥م) بعــنوان "بــرگزيدهء نثر فارسي، أي منتخبات من النثر الفارسي.

(١٩) راجــع بــيانًا بالخصــائص اللغــوية لهذه النسخة، ومدى تأثرها بالأبجدية العربية في كتاب: هزار سال نثر فارسي (ألف سنة من النثــر الفارسي) لكريم كشاورز ٥٨/١، طبع طهران ١٣٤٥ هــ .ش.

(٢٠) انظر : محمد معين ، برگزيده نثر فارسي، ص ٣٧، طبع طهران ١٣٣٤ هــ .ش

(٢١) أيضا.

(٢٢) انظــر : محمــد باقــر نجفي، دين نامه هاي إيران، طبع طهران ١٣٥٧ هــ .ش، ص ١٥٠.

مجزوء البسيط ومخلَّعُه النشأة والتطور

د عبد العزيز نبوي (*)

يمكننا بدءًا أن نقول: إن مجزوء البسيط ومخلعه قد مرا بثلاث مراحل تاريخية، هي: مرحلة نشوء المجزوء، ومرحلة اختلاط المخلع بالمجزوء أو قل مرحلة المخاض التي آذنت بولادة المخلع من المجزوء، ومرحلة استقلال المخلع وتطوره.

وقـد واكبت هذه المراحل الفنية ثلاث مراحل تاريخية، داخل إطار العصر الجاهلـي. فأما المرحلة الأولى، فمرحلة حرب البسوس ـ وهي المرحلة التي تُردُّ إليها أقدم نصوص شعرية موثوق بصحتها إلى حد كبير ـ وقد اخترنا من شعرائها المرقِّش الأصغر. وأما المرحلة الثانية، فتأتي بعد ذلك بنحو جيلين. وقد اخترنا من شـعرائها امرأ القيس وعبيد بن الأبرص. وأما المرحلة الثالثة ـ وهي التي شغلت الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي ـ فقد اخترنا منها الأعشى.

مرحلة نشوء المجزوء:

يـبدو مما نظم في مجزوء البسيط ـ في المرحلة الأولى ـ أن الشعراء قد نوَّعـوا فـي أعـاريض القصـيدة الواحدة وأضربها؛ فقد نوَّعوا بين مستفعلن في

(*) أستاذ الأدب العربي – كلية التربية – جامعة عين شمس .

صورتها الصحيحة وصورتها المطوية وصورتها المخبونة، كما نوّعوا في الضرب بين الصور الثلاث مذيلة. ولكنهم لم يستخدموا الصورة "مفعولن" أو مخبونها "فعولن"؛ ففي قصيدة المُرقِّش الأصغر "لابنة عَجْلانَ بالجوِّ رسومْ"[1] وهي اثنان وعشرون بيتاً ــ جاءت "مستفعلن" صحيحة في عروض أحد عشر بيتاً، ومطوية في تسعة أبيات، ومخبونة في بيتين اثنين. أما الضرب فجاء على وزن مستفعلان إحدى عشرة مرة، وعلى وزن مفتعلان ثماني مرات، ومتفعلان مرتين، وفعِلان مرة واحدة وذلك في قوله:

أمِنْ ديـــارٍ تَعَفَّى رسْمُها عينكَ من رسمها بِسَجُومْ ؟

قال محققا المفضليات ــ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ــ إن هذا البيت "زيادة من المرزوقي وعجزه مضطرب الوزن". ووجه الاضطراب أن الضرب جاء مخبولاً مقطوعا مذيلا. ومعنى هذا أن الشك يغلِّف البيت من جانبين: جانب الرواية، وجانب التفرُّد بضرب لم يرد في غير هذا الموضع؛ ومن ثم جاز لنا أن نطرحه جانبا ونحن نناقش هذه القضية، مع علمنا بأن الخبل في ضرب مجزوء البسيط جائز[2].

وفي أصمعية المُرقِّش الأصغر "الزِّقُّ ملكٌ لمن كان له"[3] وهي أربعة أبيات جاءت مستفعلن عروضاً لبيتين، ومفتعلن عروضاً لبيتين. أما الضرب، فقد جاءت فيه مستفعلن مذيلة في بيتين، ومتفعلن مذيلة في البيتين الآخرين.

مجزوء البسيط - إذن - في أقدم نصوصه، وزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

مع جواز التنويع في أعاريض القصيدة وأضربها بين: مستفعلن الصحيحة والمطوية والمخبونة، مع مراعاة تذييل الأضرب. ومع ملاحظة عدم وجود الضرب

غيــر المــذيل أو الضرب المقطوع. معنى هذا أن هذين الضربين تشكيلان لاحقان للمرحلة الأولى من الشعر الجاهلي.. هذا ما تفصح عنه النصوص التي بين أيدينا. وربما كان فيما فُقد من الشعر الجاهلي ما يغيرّ كثيرا أو قليلا في هذا الحكم، وربما كان فيه ما يؤكده.

مرحلة اختلاط المخلع بالمجزوء:

ويمــثل هذه المرحلة نصان ينتميان إلى المرحلة الثانية من الشعر الجاهلي الأول، قصيدة امرئ القيس التي أولها[٤]:

عينــــاكَ دمعهما سِجَالُ كأن شأنيهما أوشــــــالُ

وهي سبعة عشر بيتا. وقد توزعت عروضها بين أربع صور:

١- فعولن: في اثنى عشر بيتا، أي بنسبة ٧٠,٦٪.

٢- مفعولن: في ثلاثة أبيات، ونسبتها ١٧,٦٪.

٣- مستفعلن: في بيت واحد، ونسبته ٥,٩٪.

٤- مفتعلن، في بيت واحد أيضاً.

ومعنــى هذا ظهور صورتي العروض المقطوعة، والمقطوعة المخبونة في هذه المرحلة.

أما الضرب، فقد توزعته صورتان:

١- فعولن: في ثلاثة عشر بيتا، ونسبتها ٧٦,٥٪.

٢- مفعولن: في أربعة أبيات، ونسبتها ٢٣,٥٪.

وهمــا صــورتان جديدتان، تتبئان بالاقتراب من المخلع في صورته التي اســتقرت بعد ذلك، حيث الاعتماد على "فعولن" وحدها في الأعاريض والأضرب.

وكأنما كانت البداية اختلاط المخلع بالمجزوء. وهي بداية هيأت لاستقرار ضرب المخلع وعروضه في الذاكرة الموسيقية للشعراء والمتلقين، كما هيأت في الوقت نفسه لانحسار المجزوء.

وأما النص الثاني – من هذه المرحلة الثانية – فمعلقة عبيد بن الأبرص التي بدا فيها المزج بين "فعولن" و "مستفعلن" في الأعاريض والأضرب ، مزجا ينبيء بغلبة المخلع. والمعلقة سبعة وأربعون بيتا في رواية الشنقيطي في شرح المعلقات العشر(٥)، التي اعتمدنا عليها. ونلحظ فيها كثرة مجيء فعولن في العروض والضرب. كما يبدو من الإحصاء التالي :

التفعيلة	العروض		الضرب	
	تكررت	النسبة	تكررت	النسبة
فعولن	٣١ مرة	٦٥,٩٪	٣٨ مرة	٧٩,٩٪
مفعولن	٤ مرات	٨,٥٪	٩ مرات	١٩,١٪
متفعلن	٦ مرات	١٢,٨٪	–	–
مفتعلن	٣ مرات	٦,٤٪	–	–
مستفعلن	٣ مرات	٦,٤٪	–	–

ولنا أن نزعم هنا – والزعم من معانيه اليقين – أن مفعولن كانت الجسر الذي شهد ولادة المخلع من مجزوء البسيط. وفي بعض كتب العروض القديمة ما يشهد بصحة هذا الرأي: قال الجوهري: "ويجوز في المخلع خبن مفعولن"(٦)، وكأنه جعل "مفعولن" الأصل في المخلع. وقال الخطيب التبريزي: "الخبن في مفعولن وهو المخلع"(٧)، وقال الدماميني: "العروض... هو الضرب وزن كل منهما فعولن، وهذا يسمى عندهم المخلع. والمولدون التزموا الخبن في هذه العروض وضربها لحسن ذوقه ، وهو من التزام ما لا يلزم"(٨). أما زعمه أن المولدين هم

الــذين التزموا الخبـــن ، فزعم باطل كما يشهد بذلك الشعر الجاهلي فيما أثر عن الأعشى ــ وهو من شعراء المرحلة الثالثة ــ كما سنرى بعد قليل.

موازنة بين نسبة دوران فعولن
وصور مستفعلن في أعاريض وأضرب
قصيدة امرئ القيس ومعلقة عبيد بن الأبرص

التفعيلة	في الأعاريض		في الأضرب	
	امرؤ القيس	عبيد الأبرص	امرؤ القيس	عبيد الأبرص
فعولن	٧٠,٦/	٦٥,٩/	٧٦,٥/	٧٩,٩/
مفعولن	١٧,٦/	٨,٥/	٢٣,٥/	١٩,١/
متفعلن	-	١٢,٥/	-	-
مفتعلن	٥,٩/	٦,٤/	-	-
مستفعلن	٥,٩/	٦,٤/	-	-

ويتضح لنا من هذا الإحصاء ثلاثة أمور:

أولها : أن أعاريض مخلع البسيط لم تعرف الوحدة في هذه المرحلة الثانية من الشعر الجاهلي؛ فقد تنوعت تنوعا ملحوظا. وهو تشكيل فني من حقه أن يُرصد لا أن يُعاب.

وثانــيها : أن الضــرب في القصيدتين قد غلب عليه الصورة "فعولن" وأن النسبة المئوية تكاد تكون متساوية في القصيدتين؛ فهي ٧٦,٥/ عند امرئ القيس، و ٧٩,٩/ عــند عبــيد بن الأبرص. وكذلك النسبة المئوية لمفعولن؛ فهي ٢٣,٥/ عند امرئ القيس، و ١٩,١/ عند عبيد بن الأبرص.

وثالثها : أن وسْم معلقة لبيد باضطراب الوزن[٩]، حكم يعوزه الدقة والتتبع الواعي لحركة الأوزان العربية وتطورها. وقد ساعد على ذلك - من بعض الوجوه

خلل في رواية بعض الأبيات. ويكفي للدلالة على ذلك أن تعرف أن رواية الشنقيطي في المعلقات العشر، ورواية القرشي في جمهرة أشعار العرب لم تتفقا إلا في رواية عشرين بيتا. فأما ما اختلفت حوله الروايتان، فثلاثة أنواع

١- زيادة كلمة أو حرف.

٢- إبدال كلمة بكلمة أخرى.

٣- الانفراد برواية بعض الأبيات؛ ففي رواية القرشي تسعة أبيات ليست في رواية الشنقيطي وفي الثانية خمسة أبيات ليست في الأولى

وما من شك في أنه ينبغي الأخذ بالرواية التي يستقيم معها الوزن، بحيث يتسق مع التشكيل الغالب، ولا سيما أن الشاعر من فحول الشعراء الجاهليين. وأنه يمتلك زمام الأوزان ـ كما عرفت في عصره ـ وهو ما يشهد به سائر شعره.

ومن الأمثلة على خلل الرواية في بعض الأبيات، ما يلي:

١- في رواية الشنقيطي.

* أخلف بارلا سديس *

فوزن هذا الشطر (مفتعلن فعل فعولن) والخلل واضح في التفعيلة الوسطى، حيث تجيء غالبا على وزن فاعلن، ونادرا على وزن فعلن[١٠]، وأندر منه على وزن مفعولن[١١]

أما في رواية القرشي، فهو:

* أخلف ما بازلا سديس *

ووزنه (مفتعلن فاعلن فعولن) وهو وزن المخلع.

٢- في رواية الشنقيطي:

* فإن يكن حال أجمعها *

ووزنه (متفعلن فاعلن فعلن) والاضطراب واضح في التفعيلة الأخيرة التي لا تأتي إلا على صورتين: فعولن أو مفعولن.

أما في رواية القرشي، فهو:

* فإن يكن حال أجمعوها *

ووزنه (متفعلن فاعلن فعولن) وهو وزن المخلع.

٣- في رواية الشنقيطي هذا العجُز:

* وكم يُصيِّرن شانئنا حبيبُ *

وهو مضطرب وزنا ونحوا. وهو عند القرشيّ:

* وكم يُرى شـــانئنا حبيبُ *

ووزنه (متفعلن فاعلن فعولن) وهو وزن المخلع.

٤- في رواية الشنقيطي هذا الصدر:

* فأبصرتْ ثعلبا من ساعة *

العروض مستفعلن. وعند القرشي:

* فأبصرتْ ثعلبا بعيدا *

العروض فعولن، وهي عروض المخلع

٥- في رواية الشنقيطي هذا الصدر:

* فأصبحتْ في غداة قِرَّةٍ *

العروض متفعلن وعند القرشي:

* فأصبحتْ في غداة قرّ *

العروض فعولن، وهي عروض المخلع.

٦- في رواية الشنقيطي:

فكل ذي نعمةٍ مَخْلوسٌ　　　وكل ذي أملٍ مكذوبُ

العروض والضرب على وزن مفعولن، وهي أقل دورانا في المعلقة.

أما القرشي فروايته:

فكل ذي نعمةٍ خلوسٌ　　　وكل ذي أملٍ كَذُوبُ

العروض والضرب على وزن فعولن، وهي أكثر دورانا في المعلقة.

ومثل ذلك هذا الصدر في رواية الشنقيطي:

مُضَبَّرٌ خَلْقُها تضبيرًا

العروض مفعولن. وعند القرشي:

مضبَّرٌ خلقُها كُمَيْتٌ

العروض فعولن، وهي الأكثر دورانا. مع ملحوظة لابد منها هنا، وهي أن العروضيين القدماء كان يعدون مجزوء البسيط الذي جاءت عروضه وضربه على وزن مفعولن مخلعا[١٢].

من العبث إذن أن يقال إن معلقة عبيد بن الأبرص "خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها" كما نقل ابن رشيق، تعبيرا عن اضطراب وزنها. ومن العبث أيضاً ألا نحاول تمحيص الروايات. ولسنا ندرى بعد ذلك هل كان لقلة ما نظم في المخلع ـ مزجا بين مفعولن وفعولن ـ أثر في اضطراب الرواية؟ والقلة هنا لها أثرها في إخفاق الذاكرة الحافظة في الإمساك بتلابيب هذا الوزن كما أمسكت بالقصائد التي نظمت في الأوزان الشائعة "عصورئذ" كالطويل والبسيط والكامل.

ربما كان هذا صحيحا، ولاسيما أن عبيد بن الأبرص كان من فحول شعراء الجاهلية ـ كما ذكرنا ـ ومن غير المعقول ـ والعقل مطلوب ـ أن تشذ هذه القصيدة عن سائر شعره. ومن غير المعقول أيضا أن تختار القصيدة لتكون بين المعلقات وهي على هذا النحو الذي ظنوه من الاضطراب!

ومجمل القول أن هذه القصيدة تمثل مرحلة من مراحل تطور مجزوء البسيط، الذي انتهى في هذه الصورة إلى المخلع. وهي صورة، أو مرحلة تلتها مرحلة أخرى هي:

مرحلة استقلال المخلع:

بدأ مخلع البسيط مرحلة استقلاله ـ تشكيلا يتخذ من "فعولن" صورة للأعاريض والأضرب ـ في أواخر العصر الجاهلي؛ ومن ذلك قصيدة الأعشى التي أولها[١٣]:

ألم ترَوْا إرَمًا وعادًا أوْدَى بها الليل والنهارْ

وهي اثنان وعشرون بيتا، جاءت أعاريضها وأضربها على وزن فعولن باستثناء عروض بيتين، حيث جاءت إحداهما على وزن فعل[١٤]، والأخرى على وزن مفعولن. فأما العروض التي على وزن فعل، ففي قوله[١٥]:

وأهلُ غُمْدَان جَمَّعُوا للدهر ما يُجْمَعُ الخِيَارُ

وأما العروض التي على وزن مفعولن (وهي من بقايا المرحلة السابقة) ففي قوله[١٦]:

قُمنا إليكمْ ولم يَبْرُدْنا نَضْحٌ على حَمْيِنَا قَرَارُ

فإن لم يكن لخطأ الرواية أثر في ذلك ـ وفي ديوان الأعشى أمثلة لهذا الخطأ لم يلتفت إليها جاير ولا الدكتور محمد محمد حسين برغم وضوحها[١٧]-

أقـول: إن لم يكن لخطأ الرواية أثر، فإن الواضح أن المخلع قد تحددت له ملامحه مـنذ هذه الفترة المبكرة من تاريخنا الأدبي حيث اختفت مفعولن ـ أوكادت من ـ الأعاريض والأضرب. ومن عجب أن الوشاحين قد عادوا فى بعض موشحاتهم إلى الضرب مفعولن، وكأنهم بذلك يعودون إلى صورته الأولى. كقول ابن اللبّانة فى المشطور (١٨) :

ملك له فى العـــلا آثـارُ
هى الكواكبُ والأقمـــــارُ
جرت على حكمه الأقـدار
أدنى مواهبـه الإعمـــارُ

ومن مثل قول ابن بقّى (١٩):

أجِـلْ عيونـــــك فـى لألاءِ
سنـا الزجاجـة بالصهبـــاء
ضدّان من أعجـب الأشيـاء
لهيبُ نـارٍ فى كـأس مـــاءِ

الأضرب الثلاثة الأولى على وزن مفعولن، والضرب الأخير على وزن فعولن.

بقيت بعد ذلك ملحوظتان تستحقان الذكر؛ لارتباطهما بتشكيل مخلع البسيط في قصيدة الأعشى سالفة الذكر:

الأولـى : مجيء عروض أحد أبيات القصيدة على وزن "فعولُ" أي فعولن مقبوضة. وذلك في قوله[٢٠]:

فقد صبرنا ولم نولْ وليس من شأننا الفرارُ

والمسألة هنا أن العروض تكون مقبوضة إن لم تمكّن كسرة اللام في قوله "نولْ"، فإن مكنا الحركة كانت العروض على وزن فعولن. وهي مسألة خلافية[٢١].

والأخرى . مجيء "فاعلن" على وزن "فعلن" مرة، وعلى وزن فع لن (بتسكين العين) مرة أخرى فأما فعلن ففي الشطر الأول من مطلع القصيدة، وهو قوله:

ألم تروا إرماً وعادا أودى بها الليل والنهارُ

وقد أشرنا من قبل إلى أن مجيء فاعلن على وزن فعلن أمر معروف عند العروضيين القدماء[٢٢] وأما مجيئها على وزن فع لن فغير معروف، ولم يرد له ذكر في كتب العروض، وإنما ذكر مجيء مفعولن. قال الأعشى في البيت الثاني من هذه القصيدة:

بادوا فلما أنْ تآدوا قفّى على إثرهم قُدارُ

فوزن الشطر الأول (مستفعلن فع لن فعولن). ومن عجب أن فع لن هذه بعثت فيها الحياة في العصر الحديث ـ كما سيأتي ـ ، وربما قبله ولم نهتد إليه.

مخلع البسيط إذن ـ ووزنه في كل شطر: مستفعلن فاعلن فعولن ـ وزن جاهلي. وليس صحيحاً ما ذكره الدماميني من أن عروضه وضربه قد اتجها إلى فعولن على أيدي المولدين -أو قل لم يخترعوه اختراعاً كما ذهب الدكتور إبراهيم أنيس[٢٣] وإنما أضافوا إلى عروضه وضربه صورا أخرى كثيرة.

تطور مخلع البسيط:

لـم يقـف مخلـع البسيط عند هذه الصورة التي آل إليها قبيل الإسلام؛ فقد أضاف الشعراء إلى تشكيله المألوف (مستفعلن فاعلن فعولن في كل شطر، وهو ما نسميه بالمخلع التام) صوراً أخرى كثيرة، منها:

أولاً : عروض على وزن فعَلْ، ولها ثلاثة أضرب:

١- ضرب محذوف ـ مثل عروضه ـ وشاهده(٢٤):

عجبتُ ما أقرب الأجَلْ   منا وما أبعد الأملْ

العروض والضرب على وزن فَعَلْ. ومثله قصيدة العقاد التي يقول فيها(٢٥):

أبصرت بالموت في الكَـرَىْ   عميـان لا يخطئ العـــددْ

عميان حتـى لمـا تـــرى   عيناه ما اغتـــال أو رصَدْ

٢- ضرب صحيح، على وزن فعولن، وشاهده(٢٦):

والبيـــــض يرفُلن كالدُمى   في الرَّيْطِ والمذهب المصونِ

العـروض فعل، والضرب فعولن، والبيت من قصيدة سُلْميّ بن ربيعة التي أولها(٢٧):

إن شـــواء ونشـــوة   وخبب البازِل الأمونِ

٣- ضرب مقصور، على وزن فعولْ، ومنه قول العقاد(٢٨):

أدركنا موكب السنيـنْ   في موكب الحب سائرينْ

والحبّ من يغْش ركبه   يُساير النجم كـل حيـنْ

في البيت الأول تصريع. والعروض فعل والضرب فعولْ.

ثانياً : عروض صحيحة على وزن فعولن، ولها ضربان:

١- ضرب محذوف على وزن فعلْ، ومثاله قول لسان الدين بن الخطيب في أحد أدوار موشحه "هل ينفع الوجد"[٢٩]:

أفديك من مُعْرِضٍ تولّى لا عَيْنَ منه ولا ثمــــرْ
تركتني في هواك كــلاًّ لم يُبْقِ مني ولا يـــذَرْ
يا عين عني فليــس إلا صبرٌ على الدمع والسهر.

٢- ضرب مقصور على وزن فعولْ، ومنه قول أبي مَدْين شعيب بن الحسن الأندلسي التلمساني[٣٠]:

يا جيرتي خلّفوا عيونــي تجري على الخد كالعيونْ
خيبتمُ في الهوى ظنــوني ما هكذا كانت الظنــونْ !

ثالــثاً : عروض على وزن فاعلن، ولها ضرب مثلها. وفاعلن هذه أصلها مفعولن مطوية. قال الجوهري: ولم يجيء طيه عن العرب، وقد طواه المحدثون" ثم مثل لذلك بهذا البيت[٣١]:

يا من يلوم فتى عاشقا لُمتَ فلومُك لي أعشَقُ

ومنه أيضا هذا البيت الذي أورده حازم القرطاجني[٣٢]:

أقصر عن لومي اللائم لما درى أنني هــائمُ

وقد ورد هذا التشكيل مشطوراً، كقول ابن اللبَّانة (ت ٥٠٧هـ)[٣٣]:

قد باح دمعي بما أكتمُــــهْ
وحَنّ قلبي لمن يظلمــــــهْ
رشأ تمرَّن في "لا" فمـــــهْ
كم بالمني أبدًا ألثمـــــــهْ

رابعــا : مشــطور المخلع : وأكثر استعماله في الموشحات، من مثل قول المرسى الخباز فى أحد موشحاته [٣٤]:

يا شد فى الحب ما لقيتُ
دهيتُ فيــه بمــا دُهيتُ
إن قلتُ ألحاظــه تُمــيتُ

وقــد اســتعمل محمود حسن إسماعيل هذا التشكيل المشطور، فى قصيدته "بغداد" ومنها :

سمعتُ فى فجرك الوليدِ
تــوَهُّج النار فى القُيودِ
إن قلتُ ألحاظــه تُميتُ

أما فى الزجل، فنجده عند ابن قزمان فى زجل مطلعه (٣٥) :

يا من عليك للســـــفر علامه
الحمــــــد لله على السلامــه

كما نجده عند بيرم التونسى، من مثل قوله (٣٦) :

فقير وسارح برأس مالُــــهْ
عشان ما يرجع بقوتْ عياله
تجيهْ مصيبهْ فوق احتمالــه
يارب ساعده، يارب عينــهْ

خامســاً: تــرفيل مشــطور المخلــع بمستفعلان أو بمستفعلاتن. أما ترفيله بمستفعلان، فمن مثل هذه الصورة:

مستفعلن فاعــلن فعــولْ مستفعلان

ومثال ذلك قولُ ابن اللبانة في مطلع وأقفال أحد موشحاته(٣٧):

في الكأس والمبســم البرودْ أُنس العميد
فلم تخــب عنــده قصيــدْ ولا قصود

ومن مثل هذه الصورة :

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلان

كقول المرسي الخباز[٣٨]:

برّح بي في الهوى اشتياقي   فكم أذوبُ
وهذه النفس في التراقـــي   هل من طبيب؟

وأما ترفيله بمستفعلاتن، فمن مثل قول ابن لبُّون (ت ٤٩٠هـ)[٣٩]:

من أطلع البدر في كمالِ   غصـــــن اعتدالِ
تفعل عيناه بالرجـــالِ   فعـــــل العوالـــي

وقــد يرفل مشطور المخلع بغير ذلك، إذ رفله ابن زهر الحفيد المغربي بـــ "فع لن" كقوله[٤٠]:

قلبي من الحب غير صاحِ   صاحِ
وإن لحاني على المـــلاحِ   لاحِ
وإنمـــا بغيـــة اقتراحـــي   راحي

ومثله قول صلاح الدين الصفدي[٤١]:

كم مغرمٍ في هوى العقائلْ   قائلْ
والدمع من أكبر الوسائل   سائل
يا حسنةُ أهيف الشمائـــل   مائل

بقى أن أشير إلى التفعيلة الوسطى في المخلع، وهي "فاعلن"، ولها في كتب العـــروض القديمـــة صورتان ـــ كما ذكرنا ـــ هما فعِلن ومفعولن. أما فعِلن، فممن أشـــاروا إلـــيها أبو الحسن العروض (ت ٣٤٢هـــ) حيث قال في نهاية حديثه عن

المخلــع[٤٢]: "ليس يخلو من أن يكون أوله مستفعلن أو مفاعلن أو مفتعلن أو فَعَلَتن، والجزء الذي بعده **فاعلن أو فعِلن**" ثم استشهد بهذا البيت:

النجمُ والدبرانُ والهقـ	عةُ وكُلٌّ على المجارِي

جاءت فاعلن في الشطر الأول مخبونة، أي على وزن فعلن. وقد وجدت لها مثالين في الشعر الجاهلي: الأول – قول امرئ القيس[٤٣]:

ناعمــــةٌ نائمٌ أَبْجَلُها	كأن حارِكَها أُثالُ

جاءت فاعلن في الشطر الثاني على وزن فعلن.

والثاني : قول الأعشى[٤٤]:

ألم تَرَوْا إرَمًا وعادًا	أوْدَى بها الليْل والنهارُ

جاءت فاعلن في الشطر الأول على وزن فعلن.

وأما مفعولن مكان فاعلن، فشاهدها الذي أورده الدماميني[٤٥]:

فَسِرْ بودٌ أو سر بكرهٍ	ما سارت الذلل السِّراعُ

جاءت فاعلن في الشطر الأول على وزن مفعولن. وقد وجدت هذه الصورة فى الموشحات، من مثل قول ابن بقّى [٤٦] :

لهيب نارٍ فى كأس ماءِ

وزنه "متفعلن مفعولن فعولن" . ومن مثل قول ابن لَبُّون [٤٧] :

عَــذْلُك عندى إذ لست سالى

وزنه "مفتعلن مفعولن فعولن".

كمــا وجــدتُ لهذه الصورة مثالاً في الشعر الحديث عن الصديق الشاعر الدكتور سعيد شوارب[٤٨]، وهو قوله:

ليس سوى الله من سراجٍ ضاء "ولو لم تَمْسَسْه نارٌ"

التفعيلة الوسطى في الشطر الثاني على وزن مفعولن. وقد ذكر لي الشاعر أنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة، وأن الدكتور وهب رومية قد عدّ ذلك خللاً عروضياً، وأنـه حـار في إعادة صياغة الشطر، إذ وقف التضمين القرآني حائلا دون ذلك. فذكرت له شاهد الدماميني الذي يجيز استعمال هذه الصورة لفاعلن في المخلع، فسر به وترك بيته على حاله .. وهو صواب.

ومـا مـن شك في أن الذاكرة الموسيقية للشاعر، هي التي دفعت إليه بهذا التشـكيل، كما تدفع غيره من شعراء الفصحى والعامية على حد سواء. وقد وجدت هذه الصورة "مفعولن" في دور من الأدوار الغنائية التي لحنها داود حسني، وفيه هذا البيت(٤٩):

قوام حبيبي أهوى اعتدالُهْ يحكمْ بحسنُه حتى الشريعهْ

حيث جاءت التفعيلة الوسطى في كلا الشطرين على وزن مفعولن. وما من شك في أن المؤلف المجهول لهذا الدور. لم يدر بخلده ما ذكره الدماميني أو غيره من جواز مجيء فاعلن في المخلع على وزن مفعولن، وإنما هو تشـكيل قَبِلَه الذوق واستقام موسيقيا.

وقـد وجدت لفاعلن صورة ثالثة ـ إلى جانب فعلن ومفعولن ـ هي فع لن ـ بتسكين العين ـ وذلك في قول الأعشى(٥٠):

أقسـمتمُ لا نُعطينكُمْ إلا عِرارًا فذا عِرارُ

جـاءت فـاعلن في الشطر الأول على وزن فع لن أي فاعلن مقطوعة أو مشـعثة. وقـد وجدت الظاهرة نفسها في الدور الذي لحنه داود حسني الذي ذكرناه آنفا، حيث يقول مؤلفه المجهول:

هُوَّ اشتكيتْ من شيء شويه   دا حِبيّ حقه يرضى عليّه

وصفوة القول أن مخلع البسيط عربي النشأة منذ العصر الجاهلي، وأنه عرف بعد ذلك تشكيلات كثيرة على نحو ما رأينا، وأن الخليل بن أحمد ومن جاء بعده من العروضيين لم يرصدوا كل الظواهر التي عرفها الشعر العربي، وأن الشعراء والوشاحين قد أضافوا جديداً لم تستدركه كتب العروض، المعاصرة لهذا الجديد أو التالية له؛ ومن ثم فليس من الإنصاف في مجال البحث العلمي، أن نجعل مما رصده العروضيون القدماء ـ أو ما شاع مما رصدوه ـ عيارا نحكم به على الشعر إيجابا أو سلبا. وإنما العدل أن يرصد العروضيون ما يبدعه الشعراء، وأن يؤصلوا هذا الإبداع، برده إلى القيم الجمالية العامة لموسيقى الشعر؛ لأن حركة الشعر وموسيقاه لا تعرف القواعد التي لها قوة القانون.

الهوامش

(١) المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. المفضلية رقم ٥٧.

(٢) راجع: الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي، تحقيق الدكتور زهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي. دار الجيل، بيروت ط ١ سنة ١٩٩٦ ص ١١٢ وعروض الورقة للجوهري، تحقيق محمد العلمي. دار الثقافة بالدار البيضاء ط ١ سنة ١٩٨٤ ص ٢٨ والقسطاس في علم العروض للزمخشري، تحقيق فخر الدين قباوة. مطبعة المعارف، بيروت، ط ٢ سنة ١٩٨٩ ص ٨٣ والكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي سنة ١٩٧٨ ص ٤٤.

(٣) الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. الأصمعية رقم ٥٢ .

(٤) ديوانه، تصحيح الشيخ ابن أبي شنب. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة ١٩٧٤ ص ٥٠٦ والقصيدة من العقد الثمين ص ١٥٥ ولم يروها الأعلم الشنتمري.

(٥) أخذنا في مواضع قليلة ببعض الروايات التي ترجح سلامةُ الوزن صحة رواياتها. كما سنوضح بعد قليل.

(٦) عروض الورقة ص ٢٨.

(٧) ص ٤٧.

(٨) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي ط ٢ سنة ١٩٩٤ ص ١٥٩ وسنرى بعد قليل أن بعض الوشاحين لم يلتزموا خبن مفعولن .

(٩) قال ابن رشيق "ومنه (أي من الزحاف) قبيح مردود لا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب، مثاله قصيدة عبيد المشهورة * أقفر من أهلـه ملحوب * فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها". العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت ط ٥ سنة ١٩٨١ ج ١٤٠/١. وهو عين ما ذهب إليه أبو العلاء المعري حين قال:

وقد يخطئ الرأي امرؤ وهو حازمٌ كما اختل في نظم القصيد عبيدُ

وراجـع أيضـا العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري للدكتور محمد عبد المجيد الطويل. دار الثقافة العربية بالقاهرة ط ١ سنة ١٩٨٨ ص ٨٢ ففيه شيء من ذلك. وقد شـايع هذا الرأي جمهرة المحدثين، كقول الدكتور شوقي ضيف في معرض حديثه عن الشـعر الجاهلـي: "وحقاً توجد قصائد يضطرب فيها العروض ولكنها قليلة. من ذلك قصـيدة عبيد بن الأبرص .. قلما يخلو بيت منها من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة" العصر الجاهلي. دار المعارف ط ١٨ ص ١٨٤.

(١٠) الجامع في العروض والقوافي ص ١١٣ والعيون الغامزة ص ١٦١.

(١١) العيون الغامزة ص ١٦١.

(١٢) قـال الجوهري في عروض الورقة ص٢٨: "ويجوز فيه (أي المجزوء) التخليع، وهو قطـع مسـتفعلن في العروض والضرب، فينقلان إلى مفعولن فيسمى البيت مخلّعا ... ويجوز في المخلع خبن مفعولن فينتقل إلى فعولن".

(١٣) ديـوانه، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة، بيروت ط ٧ سنة ١٩٨٣ ص ٣٣١.

(١٤) وهـي عروض معروفة عند العروضيين؛ قال الجوهري في عروض الورقة ص ٢٩: ويجوز في عروض المخلع الحذف، فيبقى على فعو فينتقل إلى فعل.

(١٥) البيت الخامس.

(١٦) البيت السادس عشر.

(١٧) راجع على سبيل المثال القصيدة رقم ٥٢ البيتين ٢٩، ٣١.

(١٨) جـيش التوشـيح للسـان الدين بن الخطيب، تحقيق هلال ناجي. مطبعة المنار تونس، الموشح ٤٤ ص ٦٧

(١٩) المصدر نفسه، الموشح الأول

(٢٠) البيت السابع عشر.

(٢١) راجع ذلك في العيون الغامزة ص ١٦١.

(٢٢) راجع على سبيل المثال الجامع في العروض والقوافي ١١٣.

(٢٣) انظر، موسيقى الشعر ص ١١٨.

(٢٤) العيون الغامزة ص ١٦٠.

(٢٥) ديـوانه: منشـورات المكتبة العصرية، بيروت صيدا سنة ١٩٧١ المجلد الأول ص ١٣٢.
(٢٦) عروض الورقة ص ٢٩.
(٢٧) الجامع في العروض والقوافي ص ٦١.
(٢٨) ديوانه. المجلد الأول ص ٤٤٦
(٢٩) أروع ما قيل في الموشحات ص ٣٥.
(٣٠) المرجع السابق ص ٩٠.
(٣١) عروض الورقة ص ٢٩.
(٣٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. دار الكتب الشرقية، تونس، سنة ١٩٦٦ ص ٢٤١ والبيت مطلـع قصـيدة للشاعر الأندلسي عبد الله بن الحفاظ الكفيف. عثر عليها الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم في كتاب الذخيرة لابن بسام بالقسم الأول من المجلد الأول ص ٣٨٦ كما أشار الدكتور محمد عبد المجيد الطويل بكتابه عروض الشعر العربي ص ١٦٨.
(٣٣) دار الطـراز لابـن سـناء الملك، تحقيق جودت الركابي. دار الفكر بدمشق ط ٣ سنة ١٩٨٠ ص ٧٣.
(٣٤) أروع ما قيل في الموشحات ص ١٣٧
(٣٥) العاطـل الحالـي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي. تحقيق لـكتور حسين نصار الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١ ص ٥٩
(٣٦) الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٧/٤
(٣٧) جيش التوشيح ص ٦٥.
(٣٨) المصدر نفسه ص ١٣٧.
(٣٩) المصدر نفسه ص ١٦٨.
(٤٠) عقـود الـلآل في الموشحات والأزجال لشمس الدين محمد بن حسن النواجي، تحقيق الدكتور أحمد محمد عطا. مكتبة الآداب بالقاهرة ، ط سنة ١٩٩٩ ص ٢٣٣.
(٤١) المصدر نفسه ص ٢٣٥.
(٤٢) الجامع في العروض والقوافي ص ١١٣.

(٤٣) ديوانه ص ٥٠٧.

(٤٤) ديوانه ص ٢٣١.

(٤٥) العيون الغامرة ص ١٦١

(٤٦) جيش التوشيح . الموشح الأوب

(٤٧) المصدر نفسه الموشح ١٢٧ ص ١٦٨

(٤٨) صـــدر لـــه خمسة دواوين هي: خيوط من قميص يوسف، والكتابة على صدر الريح، وقمح وأسئلة، وما قالت الريح للنخيل، وحدث في الجزيرة الخضراء والبيت من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد.

(٤٩) تراثنا الموسيقي، دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً، لمحمود عجمان طـــلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط ١ سنة ١٩٩٠ ص ١٨١ وانظر مثالا آخر ص ٢٠٨ لدور من كلمات محمد الدرويش.

(٥٠) ديوانه ص ٣٣٣.

أحمد ضيف ومنهجه النقدي
بين النظرية البلاغية ونظرية التلقي

د. محمد خضر زبادية(*)

إن المطلع على سيرة "أحمد ضيف" يجده مولوداً سنة (١٨٨٠م) ومُتوفًى في سنة (١٩٤٥م)، ونعتقد أنه يعد أحد النقاد الأكاديميين الذين خطـوا بالنقد العربي الحديث خطوة جديدة؛ جعلته يختلف عما كان عليه فـي الحقـبة السابقة؛ التي كانت تمثلها المدرسة الإيحائية وعلى رأسها الشـيخ حسين المرصفي -لأنه أول شخصية ظهرت في القرن العشرين لهـا ثقافة واسعة؛ إذ كان يجمع بين الثقافتين: الثقافة العربية الإسلامية، والـثقافة الفرنسـية؛ حيث تخرج في كلية دار العلوم(*) سنة ١٩٠٩م ثم أرسلته الجامعة المصرية في بعثة دراسية إلى فرنسا وحصل على دبلوم في الآداب سنة ١٩١٤م من إحدى جامعاتها، وحصل علي شهادة دكتوراه سنة ١٩١٨م.

وهذا يجعلنا نقول إن "أحمد ضيف" كان أسبق من "طه حسين" في ذهابــه إلـــى فرنسا- وفي نفس السنة قد عاد إلى مصر وحل محل الشيخ "مصـــطفى الغاياتـــي" في تدريس الأدب العربي في الجامعة الأهلية التي أنشئت ١٩٠٨.

(*) أستاذ النقد المعاصر كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة باتنة- الجزائر.

(*) وهـــي أول كلية أنشئت بمصر. إذ يعود تاريخ إنشائها إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وتعد إحدى الكليات الأساسية في جامعة القاهرة.

وفي خلال تدريسه بها قد ألف كتابيه المعروفين: (مقدمة لدراسة بلاغـــة العـــرب) و(بلاغة العرب في الأندلس)؛ فكتابه الأول قد ظهر إلى الوجـــود ســـنة ١٩٢١م، وهو ثمرة من ثمرات محاضراته التي كان يلقيها علـــى طلبته بالجامعة، ومن يقرأ هذا الكتاب يجد "أحمد ضيف" قد دعا إلى وجـــود أدب وطنـــي يخـــص مصر؛ إذ يعبر عن حالة مصر الاجتماعية وحـــركتها الفكرية، ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا باللغة العربية، بحيث تكون هـــي النموذج، فتراه يقول: "نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا، ولا نريد بـــذلك أن نهجـــر اللغة العربية وآدابها؛ لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة وبلا أدب"(١).

وكـــل ما يرجوه "أحمد ضيف" أن يكون للمصريين آداب مصرية عـــربية: مصـــرية في موضوعاتها ومعلوماتها، عربية في لغتها وبلاغتها وأساليبها.

ويـــبدو لنا أنه على الرغم من ثقافته الجديدة التي تلقاها من الغرب لـــم يـــتخلَّ عـــن ثقافته التراثية، كما تخلى الكثير من معاصريه، بل نجده يتعصـــب للغـــة العـــربية، كما تعصب الغربيون – حينما بدؤوا في بناء نهضـــتهم الحديثة – إلى تراثهم اليوناني واللاتيني؛ إذ اعتبروه هو الأصل لمعارفهم وسر مدنيتهم، ولا يستطيع أي عاقل أن ينكر علـى "أحمد ضيف" العودة إلى تراثه المكتوب باللغة العربية؛ لأن أثر هذا التراث بادٍ في العالم الإسلامي.

وعودته إلى التراث لم تكن بطريقة تقليدية، أي يتعامل مع التراث تعاملا كلاسيكيا، بل حاول أن يتعامل مع هذا التراث بمنهج عقلي مستفيدا من ثقافته الغربية، وما أحدثته في نفسه من تطور عقلي، جعلته لا يتعامل مـــع الأمـــور بسطحية بقدر ما يخضعها إلى التفسير، والتحليل، والتعليل،

والـــتأويل. وبعد ذلك إصدار الأحكام النقدية التي تجلت بوضوح في سعة تفكيـــره. فلم يقبل دراسة الأدب بالطريقة القديمة، بل أعمل فكره مريدا أن يحـــدث ثورة في الدراسة الأدبية في عالمنا العربي؛ بحيث لم يفهم الأدب بذلك المفهوم العام المتعارف عليه في دراسة الأدب، ومن ثمة رفض تلك الطـــريقة التـــي تتعامل مع الأدب بهذه الصورة، إذ حاول أن يضع للأدب موضـــوعاً ويحـــد له تعريفا محددا، فأطلق على الشعر والنثر كلمة بلاغة وتعـــرف البلاغة (الأدب) حينئذ: وكلمة بلاغة، التي أطلقها "أحمد ضيف" فـــي كتابه هذا أراد بها الآن من الأدب بمعناه؛ فعرفها: "بأنها الكلام الذي يدعو إلى الإعجاب من حيث الافتتان في الصناعة... وقراءة الكلام البليغ نفسه من شعر ونثر، ويكفي أن يكون اللفظ متينا، والعبارة واضحة لتصل مـــن نفس المتكلم إلى نفس السامع"[٢] وبعبارة أخرى إن كان الكاتب صادقا مـــع نفسه فلا شك أنه يلقي استجابة من القارئ ويحقق ما يصبو إليه، هذه هـــي البلاغة كما يفهمها أحمد ضيف فتراه يقول:"البلاغة هي تحبير اللفظ وإتقانـــه؛ ليبلغ المعنى قلب السامع أو القارئ بلا حجاز، ولينال الكاتب أو الشاعر من الأفئدة ما يريد"[٣].

والواضـــح أن أحمد ضيف قد ترك لفظة "أدب" لتؤدي في المعنى العام القديم المشهور، فتشمل جميع فروع اللغة العربية من نحو، وصرف، وعـــروض ونحـــوها، كما تشمل المعارف الأخرى من جغرافيا، وتاريخ، وغيـــرهما، بيـــنما الـــبلاغة كمـــا رآها ليس الغرض منها سرور النفس والعواطف فحسب؛ بل عدها وسيلة لفهم الشعر والنثر البليغ؛ لأنهما يمثلان كلام العرب.

وبعـــد هذا التعريف للبلاغة ينتقل بنا إلى نقطة أخرى وهي: عدم تقـــديس القدماء، إذ نراه يرى أن كل حكم مبني على التقليد أو النقل لا قيمة

لــه، ولا يفــيد الــبحث الأكاديمـــي، وينبغي ألا نسلم بما جاء في كتاب (الأغانـــي)، وأمثاله، أو نسلم بما رواه الرواة عنهم دون أن نبحث في ذلك وأن نتبين صحته أو عدمها، فلا يصح أن نسلم بما قيل: "إن النابغة الذبياني أشــعر الشــعراء؛ لأنــه قال: فإنك كالليل الذي هو مدركي (...)، ولا أن المهلهل هو أول من طول القصائد"(٤)، دون أن نبحث في صحة ذلك كله، ونــبحث في العوامل الحقيقية التي اعترت اللغة العربية وبلاغتها، وعليه لابــد لــلأدب من هذه الحرية المبنية على الأسباب العلمية، والاجتماعية، والاســتنتاج الصحيح، ولابد أن تفك عنا قيود العادات، وطرقنا القديمة في الفهــم، والإدراك حتــى يــتاح لنا بحث علمي حر، وحتى نساير الحركة الجديدة في العلم والأدب.

ومــن يــتأمل هذه المرحلة التاريخية التي ظهر فيها كتاب "أحمد ضــيف" يتبين له بجلاء أنه من الرواد الأوائل، الذين كان لهم الفضل في تســليط الضوء على تراثنا العربي وفق منهج جديد، دون خشية من الطبقة المحافظــة التــي كانت تسيطر على دفة الفكر آنذاك، وتتصدى لكل باحث يعــتمد المنهج العلمي في أبحاثه، ولحسن الحظ استطاع "أحمد ضيف" أن يمرر أفكاره دون صخب، أو ضجيج، كما كان الشأن مع "طه حسين" الذي كانت له معارك كبيرة مع هذه الطبقة المحافظة.

ويسترسل "أحمد ضيف" في دراسته للأدب العربي دراسة صحيحة قائمـــة على المنهج العلمي الحديث، إذ رأى أنه يتحتم علينا أن نتخلص في أبحاثــنا من الاهتمام بدراسة الألفاظ والديباجة، كالمجاز؛ والاستعارة؛ فهذه الطــريقة تــبدو له أنها غير مجدية في دراسة الأدب والطريقة المثلى كما يزعم تتمثل في:"البحث في نفس الكاتب، أو الشاعر ومقدار معلوماته، وما

أودعه من خطأ أو صواب في شعره أو نثره، وما اعتراه من التأثير النفسي والخارجي، وحمله على كتابة ما كتب، إلى غير ذلك من المؤثرات"(٥).

والملاحظ أن هذه الآراء التي قال بها "أحمد ضيف"، وحاول أن يطبقها في دراسته على الأدب العربي، يعلم أنه لاشك أنه قد اطلع على ما كتبه رواد النقد الفرنسي - لما كان في فرنسا- الذين كان لهم أكبر الأثر في توجيه الأدب هذه الوجهة الصحيحة، والمعروف أن النقد الأدبي قد خطا في القرن التاسع عشر خطوات جديدة تستهدف توجيه الدراسة الأدبية إلى البحث في نفس الأديب ومقدار معلوماته، وما فيها من خطأ أو صواب، والعوامل النفسية والخارجية التي أثرت فيه، ودوافعه التي حملته على الإنتاج الأدبي، إلى غير ذلك من المؤثرات، على أن يسهم في ذلك العلماء، والمؤرخون، والفلاسفة، والاجتماعيون.

ويقوم كل منهم ببحوث قيمة يستفيد منها مؤرخو الأدب، وعندئذ فقط نكون قد بدأنا في الدراسة الصحيحة للأدب، بعد أن نجمع مؤلفاته المتفرقة في المكتبات المختلفة، ويبدو أن معرفة النسخ الأصلية للمؤلفات ربما لا تتحقق في الأدب العربي، وعلى كل حال ليس الذي يبذل حتى الآن سوى تمهيد لدراسات غايتها أن يصل الأدب العربي إلى ما وصلت إليه الآداب الأخرى من القوة والتأثير في المجتمع، وأن يكون فهمنا لآدابنا أفضل وأكمل مما نفهمه اليوم، بل أن تتغير عندنا طرق التفكير والخيال.

وعلى ذلك فالأدب المبني فقط على: "الخيال والاستعارة والتشبيه، هو على رأي أدبائنا أفضل الأدب وأبلغه"(٦) وهذا التفسير المسطح لا يقدم

صورة صادقة للأدب؛ لأن الأدب في اعتقادنا– وفي اعتقاد "أحمد ضيف" – يعد ترجماناً للنفوس والعواطف، ويكون صورة لمجتمعه، ومعرضا عاما لأفكار الإنسان من فلسفة، واجتماع، وطب، وعقيدة وغيرها، كما أنه يسلي النفس: يسعدها، يشقيها، وفي الأدب يجد كل إنسان ضالته؛ لأن الأدب يعد صحيفة عامة من صحف الكون، ومن أجل ذلك هو من الضروريات لمعرفة كل ما يتعلق بالأدواء التي تمس الإنسان من قريب أو من بعيد.

وعلاوة على ما تقدم نجد "أحمد ضيف" في كتابه هذا يلح أيضا على الباحثين الذين يتصدون لدراسة التراث العربي القديم، ألا يكون هدفهم مثلا تبيين خلو الشعر الجاهلي من التكلف، وسهولة عبارته، وعدم احتفاله بالتشبيهات والاستعارات، على نحو ما يفعل المولدون، إلى غير ذلك من البحوث اللغوية والبيانية، وإنما يجب أن يكون هدف هؤلاء الباحثين منصبا: "على الحياة العقلية والاجتماعية والنفسية لأولئك الجاهليين مع بحث تصوراتهم وأخيلتهم ونحو ذلك؛ ولهذا وجبت العناية بالتاريخ الاجتماعي وبالتاريخ الخاص بالأدباء أيضا"[٧].

والباحث الحق كما يتراءى "لأحمد ضيف" يجب أن تتوفر فيه شروط معينة؛ ومن السهل أن يقف أي باحث على ترجمة الكاتب أو الشاعر، ويتحتم عليه أن يعرف شيئا عن حياته الأدبية، وعن المؤثرات الخارجية التي أثرت في هذا الكاتب أو ذاك، وهذا يقتضي من الباحث أن يكون ملما بكل إنتاج الكاتب؛ غير أن الناقد الحق حينما يتعامل مع أديب ما يريد فهمه عليه أن يتخلى عن ذوقه الخاص، وعن أهوائه وميوله؛ لأنه لو خضع إلى هذه العوامل أثناء نقده تكون الأحكام التي يصدرها ذاتية، والأحكام الموضوعية تدفع بالناقد إلى التخلي عن ذوقه الخاص وعن

المؤثــرات التــي تحــيط به، وتجعله "يفهم الكاتب بذوق الكاتب، ويفهم الشاعر بذوق الشاعر التي قال به شعره، ولابد من وضع القارئ نفسه في الظروف والأحوال التي أحاطت بالكاتب وقت كتابته"(٨).

وهــذه الرؤية النقدية الجديدة التي لمسناها في كتاب "أحمد ضيف" مــردها إلى نقاد القرن التاسع عشر، وبخاصة النقاد الفرنسيون كــ("تين إيولــيت Taine Hippolyte(*)"، شــارل أوجيستان Charles Augustin المعــروف بســانت بيف Saint Beuve(*)وغيرهما) الذين كانت آراؤهم الــنقدية تتسم إلى حد ما بالموضوعية؛ إلا أنهم في اعتقادنا كانوا متأثرين بالعــوامل الخارجية التي استمدوها من قوانين العلوم الأخرى كعلم النفس، وعلــم الاجــتماع. ونحــن في وقتنا الحالي أصبحنا لا نتعامل مع الأدب بقوانين هذه العلوم؛ لأن الأدب والأديب كلاً منهما له كيانه الخاص المستقل بذاته، وله قوانينه الخاصة التي يجب أن نسلم بها لكليهما.

ومن خلال هذا المنظور يحرو بأي باحث أن يركز على شخصية المــبدع دون المؤثرات الخارجية، كما يجدر أن يركز على ما ابتكره من

(*) تــين إيولــيت: Taine Hippolyte فيلسوف، ومؤرخ، وناقد فرنسي، ولد سنة ١٨٢٨ بفــوزريت "Vouziers" وتوفــى ١٨٩٣، وهو صاحب النظرية التي تعتمد في تفسير الأدب علــى الجــنس، البيــئة، الــزمن. ينظــر Petit Larousse en Couleurs Larousse. Paris ١٩٨٠ P.١٥٨٦..

(*) شــارل أوجيســتان Charles Augustin المعروف بسانت بيف Saint Beuve ولد سنة ١٨٠٤ "ببولون-سير-مير Boulogne-sur-mer" وتوفى سنة ١٨٦٩، وهو كاتــب وناقد ومؤرخ أدبي فرنسي صاحب النظرية الاجتماعية في تفسير الأدب. ينظر Petit Larousse en couleurs libririe Larousse.Paris ١٩٨٠ P ١٥٣٦

عمل أدبي؛ فيدرس هذا العمل من داخله، مع التنبه إلى أن طريقة الكاتب العامة من أفكار وأسلوب تدل على نفس صاحبها.

والأدب الـذي يعبر عن كل نفس وفي كل زمن هو الممتع الخالد؛ لأنـه يجد عند كل إنسان أذنا واعية، وينزل من كل نفس، ويصح أن يقبله كـل فكـر، ولا يـثقل على الطبائع؛ ومن هنا ندرك ارتياح الناس للحكم والمواعظ، وليس معنى ذلك أن يطالب الأديب بأن يأتي بالفلسفة والحكمة، وأن يمـلأ كلامه بشيء من المعلومات الصحيحة، إذ إن الغرض من أدبه الإعجاب والتأثير، ولكن ذلك لا يعني أيضا أن يكون "هذا الأدب خاليا من المعانـي الدقيقة الحقيقية، أو التي تدلّ على الحقيقة، لأنه لو لم يكن كذلك فلن يكن مؤثرا، فينبغي ألا يكون عبارة عن خيالات محضة، أو تصورات بعـيدة عـن الحقيقة، وأن يظل بعد ذلك فنا جميلاً فطريا، سره في تركيب اللفـظ، ووحي النفس، واللجوء بالفطرة إلى التعبير عن خواطر صاحبه، وهـو إن كـان صورة لصاحبه فهو أدب وجداني، وإن كان صورة للحياة الإنسانية العامة فهو أدب الحياة الاجتماعي(٩).

ولا نجافي الحقيقة إذا ما قلنا إن الناقد لم ينصف الشاعر العربي؛ فالأحكـام النقدية التي كان يصدرها على هذا الشاعر تتسم بالتناقض، تارة يمجده، ويصفه بأنه شاعر مبدع يعبر تعبيراً صادقاً عن ذاته، وهذا التعبير الصادر عن الذات لا جدال أنه يعبر عن صاحبه. ويبين لنا "أحمد ضيف" ذلك بقوله: "ومتى أخلص الكاتب أو الشاعر فيما يقول، كان أثره أقوى في الـنفس، وأدعـى إلى الإعجاب. وكان جمال القول أظهر، وكانت البلاغة أصح وأبين، وهذه ميزة الشعر الجاهلي؛ لأنه يكاد يكون خاليا من المبالغة والكذب، صادرا عما في نفس الشاعر وعقائده"(١٠).

غير أن مؤلفنا لم يصمد طويلاً إزاء الرأي الذي أشاد فيه بالشعر الجاهلي في النص السابق؛ فتراه يصف عواطف الإنسان بأنها محدودة، والتعبير عن هذه العواطف لا يكاد يذكر عند شعراء الجاهلية؛ ومن هنا كثر تكرار المعنى الواحد في شعرهم، وإن اختلف الشعراء في التعبير عن هذا المعنى؛ ومن هذه الطريقة جاءت السرقات الأدبية التي عرفت في الشعر العربي القديم، ولذلك يرى "أحمد ضيف" أنك "تجد المعنى الواحد مكررا عند نفس الشاعر في قصائد متعددة، يسترها خلاف الألفاظ الظاهري، ومن هنا أيضا جاءت السرقة في الشعر، ذلك لأن المعاني والخيالات محدودة، وفكر الشاعر محدود، فلابد للشاعر من تكرار المعنى والسطو على معاني غيره يلبسها لباسا آخر من الألفاظ"(١١).

والمتأمل في هذين النصين لا يجد صعوبة كبيرة في ما أشرنا إليه من أن هناك تناقضاً بيناً في الأحكام التي أتى بها "أحمد ضيف" وطبقها على الشعر الجاهلي، ففي هذا النص الأخير أكد لنا المؤلف أن الشعراء العرب ليس لهم القدرة على الابتكار، ومن ثمة تكررت معانيهم، وهذا التكرار قد أدى بهم إلى السرقات الأدبية، وهذا الحكم الذي أصدره "أحمد ضيف" على الشاعر العربي القديم نلاحظ فيه تجاوزا للحقيقة التي تقول: إن المعاني هي قاسم مشترك بين بني البشر، كما أن السرقة التي تحدث عنها المؤلف ليست مقصورة على الشعراء العرب، بل هي أيضا سمة مشتركة يجترها كل الكتاب والشعراء، عرفناها في الأدب الإغريقي واللاتيني قبل العرب، وهي ما تزال معنا يلوكها كل أدباء العصر الحديث، وما التناص إلا صورة من صور السرقات الأدبية التي عرفها التراث العربي القديم.

وهذا القول الأخير الذي جاء به "أحمد ضيف" يتناقض مع النص الأول الذي مجد فيه الشاعر الجاهلي؛ لأنه كان صادقاً مع نفسه، ومن ثمة اتسم شعره بالقوة والمتانة، كما أنه يتناقض أيضا في وصفه للعربي، بأنه شاعر يصور في شعره ما يتراءى له في بيئته الصحراوية المترامية الأطراف، ويعبر عما يشعر به في نفسه من عواطف وفضائل، ومن يقرأ شعر هذا الشاعر يجده عبارة عن لوحة صادقة تجلت فيها حياته بكل أبعادها، ونحن هنا لا نغالي إذا ما قلنا بأن "أحمد ضيف" ممن يبالغون ويرون أن العرب "أكثر الأمم اهتماما بالشعر، واشتغالا به؛ فلا تكاد تجد عربيا إلا نطق بالشعر، وقال الأبيات والقصائد، سواء في ذلك رجالهم ونساؤهم وبناتهم وصبيانهم؛ لأن الشعر طبيعة من طبائعهم، وسجية من سجاياهم، فما هو إلا أن يحرك نفس العربي داع صغير أو كبير لينفتق لسانه بالكلام البليغ، وليسترسل في القول استرسالا، فيبدع ويغرب، ويستولي على النفوس استيلاء، ويقود الجماعات وينكي الحروب، ويصلح ذات البين، ويفعل في النفس فعل الكأس"(١٢).

وهذا النص شديد الوضوح لا يحتاج منا إلى تعليق؛ لأن المبالغة فيه ظاهرة ظهورًا بيّنًا؛ و"أحمد ضيف" كما تَبَدَّى لنا من خلال كتابه لم يتبع رؤية محددة إزاء هذه القضية أو تلك؛ فتراه حينما تطرق إلى الشعر العربي وصفه بأنه خالٍ من القصص الطويل الذي نجده عند الأمم الأخرى. لاشك أن حكم كهذا لا يقبله أي عاقل؛ لأنه يجد فيه تعميمًا، وهو في هذا المنحى يحذو حذو المستشرقين الذين يرون ذلك في الأمم السامية ومن بينهم العرب، زاعمين أنه "من طبيعة السامي أن يختصر القول اختصارا، ويقصد إلى الحكمة فيضعها في كلمة أو كلمتين، ويعمد إلى الفكر الكبير فيسطره في بيت أو بيتين، وأنه من شروط الشعر عنده أن

يشتمل كل بيت على معنى تام ويكون قائما بذاته؛ قالوا ولذلك كثرت الأمثال والحكم عندهم"[١٣].

ومن خلال هذا المنظور رأى المؤلف أن الشعر العربي لم يعرف القصص الطويل، وإن عرف بعض القصائد المطولة فليس هذا دليلا على أنه عرف هذا النوع من القصص، كما جاءت في الآداب الأخرى. ومن الأسباب التي ذكرها "أحمد ضيف" لعدم وجود الشعر القصصي عند العرب؛ أنه كانت نظرة الشاعر العربي للمجتمع – كما يزعم "أحمد ضيف" – نظرة فردية؛ لأنه كان يهتم بنفسه، ومن هنا جاءت مسألة العصبية، والغرض منها حماية الشخص ضمن قبيلته، وحالته المعيشية تجبره على ذلك، وعيشته البدوية وما فيها من القتال والنزاع، سيرّتْ أفكاره في طريق خاص، بينما "الشعر القصصي النفسي يحتاج إلى شيء من المعاني الفلسفية الاجتماعية؛ لأنه يستلزم إظهار البلاغة في معنى فلسفي (...) لأنه يصور النفوس تصويرا تاما، ويصور الحياة صورة حقيقية أو قريبة من الحقيقة، وهذا ما قصده العرب من وضع الحكم والأمثال في البيت والبيتين من الشعر"[١٤].

ويرى "أحمد ضيف" أيضا أن الشاعر العربي لا يعرف الروية في القول، ولم يتعود كد القريحة، متكأ في ذلك على قول الجاحظ الذي وضح أن الشاعر العربي ليس في حاجة إلى استخدام عقله، بقدر ما يعتمد على البديهة والارتجال، "وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف همه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين أن يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناضلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف همه إلى جملة

المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يعيده على نفسه. ولا يدرسه أحدا من ولده.

وكانـــوا أميـــين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجـيد عـندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر وأقهر. وكل واحد في نفسه أنطـــق، ومكانـــه من البيان أرفع، وخطباؤهم أوجز، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى التحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليسوا هـــم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا مـــا علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب"[١٥].

أوردنـــا هـــذا الـــنص الطويل دون أن نلجأ إلى التحليل لأنه من الســـهولة بمكـــان أن نعـــرف كيف كان "الجاحظ" يعلي من شأن العربي، ويجعلـــه فـــي مرتبة تختلف عن باقي الأمم الأخرى، وبخاصة في قرضه للشـــعر، فبمجرد أن يصرف العربي همه إلى النظم تأتيه المعاني إرسالا، وتتدفق عليه الألفاظ تدفقا لينا؛ لأنه لا يصطنع المواقف؛ هو أقدر من غيره علـــى نظم الكلام الجيد، الشاعر العربي -كما يدعي "الجاحظ" وحذا حذوه أحمد ضيف – يعبر عن العواطف والأحاسيس الفردية أكثر من تعبيره عن الحـــالات الجماعية، وهذه الروح الشعرية -الفطرية- هي سبب ما فيه من المتانة وخفة الروح، وموافقته لكثير من الطبائع، فإن أكبر مظاهر البلاغة العـــربية الأولى هو الشعر، وأكبر منابع الشعر الفطرة والوجدان والخيال، فالشـــعر العربـــي القـــديم وجداني فطري في أصله ومأخذه، اجتماعي في صورته وشكله؛ لأن به كثيرا من أثر المجتمع العربي، وعدم وجود هذا – النوع من الأدب المعروف بالأدب التمثيلي عند العرب- في الشعر العربي لا يقـــدح فيه، ولا ينتقص من قيمته؛ لأن لكل شعب خيالا خاصا، وطريقة

مميــزة تتجلى في الإدراك، والتصور والتشكيل. "وشعر العرب في نوعه لا يضارع ولا يجارى في أمة أخرى"(١٦).

القــراءة المتأنــية لأفكار "أحمد ضيف" تبين لنا أن هذه الأفكار لم تكــن مجــرد مــرآة عاكسة لأقوال المستشرقين، بل وجدناه في كثير من الأحــيان يقف موقفا معاندا لهم؛ ويعمل على تفنيد أقوال "رينان" ومن لف لفــيفه من المستشرقين، الذين أنكروا سعة الخيال على الأمم السامية ومنهم العــرب، فــرد علــيهم بأن هذا القول مبالغ فيه؛ فالعرب "تصوروا آلهة مــتعددة، ونصــبوا لها الأصنام قبل الإسلام، وكانت لهم أساطير، وتخيلوا لشــعرائهم نفوســا أخرى من الجن كانت توحي إليهم عبقريتهم، وعدُّوهم أصحابا لكبار الشعراء"(١٧).

ونعــتقد أن هذا النص ينهض دليلا قاطعا على أن العرب يمتلكون خــيالا يتســم بالسعة، كما هو بادٍ عند الأمم الأخرى غير السامية، ورأْيُ "أحمــد ضــيف" فــي هــذا المنحــى جدير بالتقدير في رفضه لدعاوى المستشــرقين ومــن سار على نهجهم؛ كما يحرو بنا أن ننوه بجهود "أحمد ضــيف" الــذي حاجج المستشرقين، بخاصة الألمان الذين شككوا في نسبة الشــعر الجاهلــي إلــى قائليه، واتهموا الذاكرة التي احتفظت بهذا الشعر، وطعــنوا في الرواة – مثل "حماد عجرد" – الذين كان لهم أكبر الفضل في نقل هذا الشعر والمحافظة عليه إلى أن دوِّن.

وتوصــل "أحمد ضيف" إلى نتيجة مؤداها أن هؤلاء المستشرقين كانــت أحكــامهم تفتقر إلى المنهج العلمي الدقيق؛ غير أن "أحمد ضيف" كغيره من الدارسين العرب سواء أكانوا في القديم أم في الحدي– قد تناولوا قضية الانتحال التي عرفها الشعر العربي القديم، وبخاصة الشعر الجاهلي، إلا أن هذا كله لا يطعن في صبغته العربية من حيث الأسلوب، وفي الوقت

نفســـه يستبعد أن يكون كل هذا الشعر موضوعا، وما قاله "أحمد ضيف" إزاء هذه القضية لم يقنع "طه حسين"، الذي تصدى بالبحث والدراسة حيال هــذا الموضوع، واضعا في حسبانه كل أقوال القدماء، وبخاصة ابن سلام الجمحي، وكذلك ما قال به المستشرقون.

ولا نغالي إذا ما قلنا إن أكبر ناقد عربي ظهر في العصر الحديث انشغل بالتراث العربي القديم، وبالتحديد قضية الانتحال التي يخصص لها كتابا كاملا، معتمدا على المنهج التاريخي المستمد من الفكر الغربي، وطبقه علــى الشــعر الجاهلــي- هــو "طه حسين"، الذي أثار بكتابه (في الشعر الجاهلــي) حفيظة المحافظين الذين اتهموه بالزندقة، والخروج على الملة. وفــي هذه الفترة التي ظهرت فيه أفكار "طه حسين" بهذه الصورة الحادة، كــان "أحمــد ضيف" هو أيضا من الدعاة إلى التعامل مع التراث العربي بالمنهج العلمي، حيث لاحظنا كيف كانت طريقته متسمة بالهدوء، ولم يُثِرْ المحافظين كما أثارهم "طه حسين".

وهــدؤه هــذا قد تجلى في أفكاره التي جاءت في ثنايا كتابه، ولم يعــرها القارئ آنذاك أدنى اهتمام، فهي على الرغم مما كانت تتضمنه من أحكــام قد تبدو هدامة لقارئ تلك الفترة، إلا أن "أحمد ضيف" استطاع أن يتســلل إلــى التراث دون أن يستأذن سدنته، رافضا كل ما هو قديم؛ لأن طــريقة القدماء في رأيه لا تعين الباحث في فهم تراثه فهما صحيحا، ومن ثــم جــاءت أحكامــه النقدية على هذا التراث تميل إلى ما يسمى بالمنهج الحــديث، الــذي بدأ يظهر شيئا فشيئا في بداية القرن العشرين في عالمنا العربي.

ووفق هذا المنهج حاول "أحمد ضيف" أن يوازن بين الشعر والنثر مــن حيث غايتهما؛ فتراءى له أن الشعر هو لغة الوجدان والخيال؛ لذا فقد

مـال إلـيه العـرب ولم يميلوا للنثر الذي هو لغة الحقائق، ورسم نفوس الأفـراد والمجـتمعات؛ لأن العربـي: "مرتجل بطبيعته ميال إلى البديهة، والارتجـال والـبديهة لا يصـلحان لعمـل النثر الجيد المبني على الفكر والتعقل؛ ومن هنا قل النثر الأدبي عند العرب فيما يظهر لنا"[١٨].

واستمر "أحمد ضيف" في طرح أفكاره، إذ وازن بين الشعر والنثر من حيث تصويرهما للمجتمع، فرأى أن الشعر لا يصوره بقدر ما يصوره النثـر؛ لأن الشعر مبناه الخيال والمبالغات، في حين النثر قائم على العقل والاختصـار في القول، والشاعر مقيد بكثير من القيود العروضية، وكثيرا ما يضطر الشاعر لاتباع أهوائه لا سيما في الشعر الوجداني، وليس معنى قولهم: "إن الشعر ديوان العرب، به أخلاقهم وعاداتهم وأنسابهم وحروبهم"، لـيس معناه أن هذا الشعر يصح أن يعتمد عليه تاريخيا، وإلا لآمنا بوجود الأشـخاص الذين وجدوا في أشعار الجن عند أدباء العرب، وصدقنا عامة الأسـاطير الشعرية، غاية الأمر أن في أشعار العرب ما يدل على أخلاقهم كالكرم والشجاعة، ولكن الدراسة التامة للشاعر لا يمكن أن تتحقق بدراسة شـعره وحده؛ ومن ثمة لا يصح أن يعد "الأدب دليلا صحيحا على الزمن والأشخاص الذين ظهر بينهم، أو أن يعتبر أثرا تاريخيا"[١٩].

ولكـي يكون حديثنا منطقيا، ومتناسقا مع ما جاء به "أحمد ضيف" في كتابه هذا علينا أن نمثل ببيت من الشعر "لعمرو بن كلثوم"- وهو شاعر جاهلي-:

إذا بلـغ الرضـيع لنا فطاما   تخـر لـه الجبابـر ساجدينا

وهـنا نتساءل هل هذا القول كان يصور حقيقة الحالة الاجتماعية فـي تلـك الفترة التي عاشها الشاعر؟ والإجابة عن هذا التساؤل ميسورة للغايـة؛ لأن الشـاعر في اعتقادنا- وفي اعتقاد كل الدارسين- قد صور

حقـيقة نفسية شعورية هي حقيقة الفخر عند العرب، وكيف كانوا يبالغون فيه. إذن الشعر "لا يمثل حالة الاجتماع تمثيل النثر له؛ لضيق المجال فيه؛ لأنــه لا يسع جميع الأفكار، ولا يحتمل إظهار الحقائق كما ينبغي؛ لما فيه من القوانين التي يجب على الشاعر اتباعها"(٢٠).

ونســتنتج من هذا النص الذي أورده "أحمد ضيف"، واضعا نصب عينه أن الشعر لا يمثل الحياة الاجتماعية بقدر ما يمثلها النثر، حيث نجد- أن الكاتــب يتوفر على قدر كبير من الحرية في التعامل مع القضايا التي يطــرقها، بيــنما الشــاعر حريته محدودة؛ فالصناعة الشعرية تدفعه إلى التصــوير والتخييل، وهو في كثير من الأحيان يعبر عن أهوائه، مستخدما في ذلك الألفاظ الضخمة والاستعارة والتشبيه والمجاز.

وفي هذا السياق نجد "أحمد ضيف" يسترسل في طرح أفكاره التي لــم تكن معروفة عند القارئ العربي قبل تبيض صفحات كتابه هذا، فنجده يقــول مــن ناحية أخرى إن أشخاص القصص والروايات لا تمثل الواقع تمثيلا دقيقا، وقد تبعد عنه كثيرا، وقد تختلف بيئات الشخصيات القصصية أو الــروائية عن البيئات الحقيقية اختلافا كبيرا، فإن ذلك يتبع هوى الكاتب وهدفه من عمله الأدبي، وعليه فإنه لا يوافق من يقولون بأن هذه القصص والروايات تعتبر مصدرا للتاريخ وصورة من صور الاجتماع(٢١). وكل ما يمكــن أن يــدل عليه الأدب بوجه عام، هو مجموع الحركة الفكرية للأمم والصــورة العامــة لحياتهم الاجتماعية والشعورية، وقد قال بعضهم: "إن الحالة الاجتماعية لأمة من الأمم تعرف من آراء النقاد أكثر مما تعرف من البلاغة نفسها"(٢٢).

وبعبارة أخرى إن الملاحظات – التي يسجلها النقاد على الشعراء والكــتاب– تبــين صحة ما يكتبون ومدى مطابقتها للواقع؛ لأن النقاد كما

يــزعم "أحمــد ضــيف" يــرون ما لا يراه المبدعون الذين يختلفون في تصــويرهم والتعبير عن القضايا الاجتماعية اختلافا بيّنًا، معتمدين في ذلك كلــه على العواطف والأهواء. ومن ثمة إذا ما أردنا أن نأخذ من أعمالهم الأدبــية ما يجسد حالة المجتمع تجسيدا حقيقيا، لا نوفق في تكوين الصورة الشــاملة عــن هذا المجتمع أو ذاك، ولو لم تظهر آراء النقاد "ما في هذه الكــتابات والأفكار من المبالغات، واعتمد كل إنسان على ما يقرأه في أخذ الحقائق منها، لامتلأت نفسه خطأ من الحكم على المجتمع"(٢٣).

ومــن يــتأمل حالة القارئ في أي مجتمع من المجتمعات يلاحظ بجلاء أن أفكار هذا الكاتب أو ذاك قد تمر بذاكرة هذا القارئ، وما يلبث أن ينســى ما قرأ، وإذا ما حاول مرة أخرى أن يقرأ هذا الكاتب، لا ريب أن الحكــم الذي يصدره هذه المرة يكون مغايرا تماما عن الحكم الذي أصدره في المرة السابقة؛ لأن الأفكار والأحكام تتغير بتغير المعطيات.

والــناقد الحــق لا يصــح لــه أن يبني أحكامه النقدية على ذوقه ومــيولاته الخاصــة كمــا هــي بادية عند القارئ، فعملية الاستحسان والاستهجان ليست من النقد في شيء، إذ النقد الصحيح - كما يفهمه أحمد ضــيف- هــو "تحلــيل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه، واندماج الإنســان في نفس غيره ليفهمه بفكره ويدرك عقله بعقله"(٢٤). وليس معنى هــذا أن يتخلــى الــناقد كلية عن الذوق؛ لأن كُلاً من العقل والذوق يكمل أحدهما الآخر، ويعمل كل منهما على حفظ أثره في نفسية القارئ؛ غير أن هذا القارئ يسعى جاهدا في الابتعاد عن كليهما، ولا يخضع خضوعا مطلقا لما يريدانه منه؛ وبذلك تتشكل شخصيته التي تعبر عنه.

أي مــا نريد قوله إن القارئ ليس صفحة بيضاء يسجل عليها ما يريده كل من الناقد والمبدع، صحيح أنه يتلقى منهما، لكن تلقيه هذا لا يقف

عند التأثر بهما؛ لأنه يتميز بشخصيته المستقلة التي تفرض عليه أن يقف نفس الموقف الذي يقفه الناقد حينما يقرأ عملا أدبيا لمبدع ما، حيث لم يكتفِ بما يقوله المبدع، بل يسعى جاهدا لتفكيك هذا العمل، والخروج منه بعمل آخر قد يكون ملائما لهذا الإبداع، وفي الكثير من الأحيان يكون مغايرا له، ومن ثمة تتعدد الأحكام النقدية بتعدد القراءات وكذلك القراء ومدى استجابتهم لهذا العمل الإبداعي، وبذلك يكون العمل النقدي خاضعا لما يراه الناقد، فكل ناقد يختلف عن غيره في الرؤية والتصور؛ مما جعل النقاد يتباينون في أحكامهم النقدية حيال عمل أدبي محدد؛ لأنهم في اعتقادنا عندما يتعاملون مع هذا العمل الأدبي أو ذاك ينطلقون من ذواتهم المتفردة، وتفردهم هذا لابد أن ينسحب على ما يصدرونه من أحكام نقدية، والحالة هذه فالنقد ليس علما؛ لأن العلم يعتمد على النظريات، والبراهين، والحقائق الثابتة التي لا يختلف عليها اثنان، ونمثل لذلك بما توارده الناس منذ مئات السنين، فالاحتكاك مثلا لابد أن تنجم عنه الحرارة، هذه قضية علمية ما تزال قائمة إلى يومنا هذا، بينما الأمر غير ذلك في الفنون الأدبية بأشكالها المختلفة، فالمبدع، والناقد، والرسام كل هؤلاء جميعا لابد أن تتجلى شخصياتهم فيما يقومون به من أعمال؛ لأنهم يعبرون عن ذواتهم مهما حاولوا أن يكونوا موضوعين، فهم ينطلقون من أذواقهم، وأذواقهم لا تتفق مع أذواق الآخرين.

ومن خلال هذا المنظور لا تفهم أعمالهم بطريقة واحدة، ولذلك يتفاوت النقاد في أحكامهم النقدية التي يصدرونها على الأعمال الأدبية، وهذا التفاوت في الفهم والإدراك هو الذي يتسبب في إيجاد مذهب أدبي، وقتل مذهب أدبي آخر، والأمثلة على ذلك كثيرة لسنا في حاجة إلى تتبعها بالدراسة والتحليل.

وحسبنا أن نشير إلى القرن الثامن عشر في أوربا عموما، وفرنسا علـــى وجـــه الخصـــوص، لنعرف – كيف كان الإنسان ينظر إلى العلوم الإنسانية نظرة مغايرة للحقب السابقة – كيف تولى الشعر، وتراجع الخيال، وانتشرت الفلسفة.

وكل حركة سواء أكانت فكرية أم أدبية ظهرت في بلد ما قد تعود فـــي نشـــأتها إلـــى ما يقوم به النقاد من ملاحظات وتوجيهات، حيال هذا المذهب أو ذاك، واعتماد النقد على الملاحظات والتوجيهات؛ تجعلنا نقول إن الـــنقد ليس علما كباقي العلوم التي تعتمد على الملاحظة والتجربة وفق قوانـــين خاصـــة بهـــا؛ وإنمـــا هو فن يضبط بقوانين هذه العلوم ويتطور بـــتطورها، ولابد من ظهور أثر الناقد الشخصي في الأحكام التي يصدرها علـــى الأعمـــال الأدبية، دون أن يغفل تماما قوانين المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها.

والواضح أنه من يقرأ كتاب "أحمد ضيف" قراءة متأنية يتراءى له بجلاء أن هذه الشخصية– على الرغم من اتصالها بالثقافة الفرنسية اتصالا مباشـــرا – لم تفقد توازنها، ولم يجرفها التيار الغربي، كما جرف غيرها مـــن الدارســـين، "فأحمـــد ضيف" ظل متمسكا بما في تراثه من عناصر إيجابية، وتمسك أيضا بعقله الذي لا يقبل أن يكون مجرد مرآة عاكسة لما يـــردده الآخـــرون من آراء وأفكار، وتجلى موقفه هذا في معارضته للناقد الفرنسي "تين ابوليت Taine Hippolyte " الذي أراد أن يجعل للنقد قواعد علمية تضبطه، كما تضبط غيره من العلوم الأخرى، وهذا المذهب العلمي الذي ارتضاه "تين" لدراسته الأدبية زاعما أن النقد الأدبي ينبني على "قواعد ثابـــتة، ويجعلـــه علمـــا من العلوم، وأراد أن يبنيه علـــى الأسباب الطبيعية والاجتماعية الثابتة، ويحكم على ذلك بناء على ما في الاجتماع، إذ لا يمكن

فـــي نظره معرفة الإنسان إلا بمعرفة هذه الأسباب الثلاثة"[٢٥] التي تتمثل في الجنس، والبيئة، والزمن، ونعتقد أن هذا المذهب في رأي "أحمد ضيف" يعتبـــر مردودا في جملته؛ لأن "تين" تجاهل شخصية الأديب ومدى تأثيرها علـــى إنتاجه الأدبي؛ غير أن ضيف قد استدرك وحاول أن لا يهضم "تين" حقـــه؛ إذ عـــد مذهبه هذا بمثابة المقدمات العامة لمعرفة الشعوب والأمم، ويصح أن يحكم به على أفرادها.

ومذهب "تين" النقدي تعود أصوله إلى مذهبه العلمي الفلسفي المبني علـــى صـــلة الأدب بالعلـــوم الأخـــرى، وعلى تسرب قوانين هذه العلوم، وتطبـــيقها علـــى الدراســـة الأدبية، وخلاصة القول إن "تين" كان متأثرا بالمذهب الفلسفي الذي ابتكره "كونت أوغست Conte Auguste[*]".

ولـــم يقف "أحمد ضيف" مع "سانت بيف" نفس الموقف الذي وقفه مـــع "تـــين"؛ إذ عـــد المذهب النقدي "لسانت بيف" من المذاهب الشخصية وأقربها إلى الطريقة الأدبية، كما اعتبره أكبر النقاد وأستاذهم جميعا، وزعم "أحمـــد ضـــيف" أن "سانت بيف" قد خطا بالنقد خطوة جديدة، بحيث إنه لم يَكْـــتَف بتفســـير مفهـــوم الأدب معـــتمدا على البيئة وغيرها من العوامل الأخـــرى، بل سعى إلى أن تكون هناك علاقة وطيدة بين ما يكتبه الكتاب، وما يعبرون عنه في كتاباتهم، فالكتاب يختلفون في الأمزجة، والخصائص النفسية والعقلية، واختلافهم هذا لابد أن تعكسه كتاباتهم.

(*) كـــونت أوغســـت Conte August ولـــد سنة ١٧٩٨ بمونتبلي Montpellier فرنسا وتوفى سنة ١٨٥٧، هو فيلسوف فرنسي، صاحب المذهب الوضعي الذي يعنى بالظواهر، والوقائـــع اليقينية، متجاهلاً كل فكر تجريدي، وكل فلسفة تعتمد على معرفة الوقائع وعلى التجـــربة العلمية، كفلسفة سبنسر وستيوارت ميل، ورينان...ينظر Petit Lasousse en couleurs libraire Larousse. Paris ١٩٨٠ p. ١١٤٥

وفي ظل هذا السياق يمكننا القول إن "أحمد ضيف" يعد من النقاد الذين مجدوا مذهب "سانت بيف" النقدي، وأعلوا من شأنه ورأوا أنّه بفضل هـذه الطريقة التي طبقها "سانت بيف" استطاع الباحثون أن يكتشفوا حقائق نفـوس الأفراد والمجتمعات، وفي اعتقادنا أن هذا التصور يجافي الحقيقة التـي يرتضـيها المنهج العلمي القائم على القانون العام الذي يؤمن بتقدم الإنسـان ورقـيه فـي الفـنون والعلوم، ووفق هذا المنهج التطوري نجد المحدثـين قـد وصلوا إلى ما لم يصل إليه القدماء؛ من ابتكارات في شتى حقـول المعرفة؛ لأنهم كانوا على دراية أكبر مما كان عليه القدماء؛ فكان للمحدثين من التجارب ما لم يكن للقدماء. ومن ثمة توصلوا إلى اكتشافات جديدة معتمدين على التجارب العلمية التي مكنتهم من الوصول إلى اكتشاف حقائق علمية مذهلة، كانت في الماضي مجرد أوهام وخرافات، ومن يقول بها يوصم بالكفر والإلحاد؛ إذن فالمحدثون أرقى وأعلم من القدماء.

ولا يخامـرنا أدنى شك في أن الطبيعة الإنسانية تكاد تكون واحدة في كل زمان ومكان، لكنها قابلة للرقي إذا ما توفرت لها الشروط الملائمة، ونحن مع الحقيقة القائلة بأن بعض الأقاليم تعمل أكثر من غيرها في تنمية الـذكاء وتـربية الإدراك، ومـن يتصـفح كتب التاريخ يلاحظ بأن هناك عصـورًا قد سادها التقهقر، كما أن هناك حوادث تسببت في وقف حركات الأفكار والعقول، وكما يقول الكاتب الفرنسي"لانسون جوستاف (*) Lanson Gustave" من الممكن أن لا يصل أحد إلى ما وصل إليه الشعراء الأقدمون، ولكن ليس من المستحيل أن يفوقهم سواهم، بل لابد أن يكون ذلك"(٢٦).

(*) لانسـون جوسـتاف Lanson Gustave ولـد سنة ١٨٥٧ بأورليون Orléans فرنسا، وتوفى سنة ١٩٣٤، هو أستاذ فرنسي عمل على تطبيق المنهج التاريخي والمقارن على الآثار الأدبية.

ونـــرجح أن الإنســـان الآتي قد أتيحت له إمكانات معرفية جعلته يخـــتلف عـــن الإنسان القديم، فيما يتعلق بالبحث والتنقيب في شتى ميادين المعرفة، وإن كنا لا نتجاهل ما تركته الأجيال السالفة من ابتكارات في كل المعارف، وجُهْدٌ كهذا يحسب لهم؛ غير أن عقل الإنسان المعاصر لم يقف جامـــدا حـــيال هذه القضايا، بل عمل على معرفة وتنقيح هذه الأفكار التي ابتكـــرها الإنسان القديم، وأضاف إليها إضافات خلاقة لسنا بصدد سردها، وحسبنا أن نذكر بها فقط.

وإذا ســـلمنا بهذا التباين بين الإنسان المعاصر والإنسان القديم نجد كل الدارسين يرجعون هذا التباين إلى البيئة وما تتركه من تأثيرات عليه، حيث يبدو لهم أن هذا الإنسان يستمد من بيئته تصوراته، وتتربى إدراكا ته علـــى حســـب ما يراه، ويحيط به من أشياء سواء أكانت مادية أو معنوية؛ لأن الإنســـان فـــي اعـــتقادهم مـــا هو إلا ثمرة من ثمرات البيئة الطبيعية والاجتماعـــية، والفكر عموما والآداب والفنون على وجه التحديد ثمرة من ثمـــرات هذا الإنسان، وإن كان هذا الإنسان يتباين من بيئة إلى أخرى، لا ريب أن هذا التباين ينعكس على الإدراك، والتفكير، والتربية، والأديب ما هـــو إلا فـــرد من أفراد المجتمع لا يستطيع أن ينفلت منه أو يخرج على قوانيـــنه العامة التي تحكم هذا المجتمع، وعلى الرغم مما يمتاز به الأديب من تفرد يظل أدبه مرآة عاكسة لما يجري في مجتمعه. ويجدر بالدارسين أن يلاحظوا تلك العلاقة الوطيدة بين الأديب وبين المجتمع الذي يعيش فيه، والملاحـــظ أن المجـــتمع في تطور دائم، وكذلك يجب أن يكون أدب هذا الأديـــب معبـــرا عن هذا التطور؛ والحالة هذه تجعلنا نقول إن الأدب في اعـــتقادنا ما هو إلا صورة من صور هذا المجتمع أو ذاك "Lalittérature est l'expression de la société" فالأديـــب يأخـــذ كل

الصــور – التــي يعبر بها في أعماله الأدبية – من المجتمع الذي ينتمي إليه، وعلى الدارسين عموما، والنقاد على وجه الخصوص إذا ما أرادوا أن تكــون أحكامهم النقدية صحيحة – عليهم أن ينظروا في العوامل المختلفة للبيئة ومدى استجابة المبدع لها.

والحــديث عن البيئة وما لها من تأثيرات مختلفة على الإنسان قد أدى بأحمــد ضــيف إلى ذكر مميزات الأجناس، حيث رأى أن لكل جنس ميزاته الخاصة التي تميزه عن الجنس الآخر في أوصافه، ومدينته، وطرق فهمــه، وتصوره، وإدراكه، ونحو ذلك من أوجه الخلاف التي يظهر أثرها واضــحا في اللغة وتكوينها؛ فالجنس الآري مثلا صفات عامة تشترك فيها أممــه، ولكن أفراده يختلفون فيما بينهم، وذلك مثل ما تجده من خلاف بين الألمــان والفرنسيين والإيطاليين، فهم يتفقون اتفاقا عاما، ويختلفون اختلافا خاصــا. فالــنوع اللاتيني منهم مثلا تجده في جملته يحب الحرية في كل شيء، ولا يرغب كثيرا في التقيد بالقوانين والقواعد حتى في العلوم، وهو في ذلك بعكس الألماني الذي تجده ميالا للقوانين وإلى بناء كل شيء على قاعدة حتى الفنون.

وهــذه خلاصة مسألة الجنس التي قال بها كل من "رينان إرنست Renan Ernest (*)"وتــين وغيــرهما؛ غيــر أن "أحمد ضيف" لم يقتنع بهذا الــرأي كلــية، بــل رد هــذا الاختلاف بين الأجناس إلى البيئة الجغرافية والاجتماعية، ويضرب مثلا لذلك بحالة العرب قبل الإسلام وبعده، أي حين

(*) ريــنان إرنســت Renan Ernest المــولد ســنة ١٨٢٣ بتريجوير Tréguier فرنسا والمتوفــي سنة ١٨٩٢، هو كاتب فرنسي، نجده قد تخلى عن تفكيره اللاهوتي، وكرس كــل جهــده في دراسة اللغات السامية، وتاريخ الأديان. ينظر Petit Larousse en couleurs p. ١٥١٣.

كانـــوا يعيشـــون في بيئتهم الخاصة وقبل أن يختلطوا بغيرهم، ثم بعد أن خـــرجوا مـــن تلك واندمجوا في أمم أخرى، فاعتادوا الرفاهية والحضارة. وتغيـــروا في فهمهم وإدراكهم، إلى غير ذلك مما طرأ عليهم من تغيير في الحالة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية، ونحوها، من كل ما يعتبر من خواص جنسيتهم العامة.

إذن المســـألة ليســـت مسألة جنس، وإنما هي مسألة بيئة قبل كل ذلك، وعليه يجب أن نلاحظ هذا عندما نقارن بين الآداب السامية، والآداب الآريـــة، أو بـــين صفات الجنس السامي، وصفات الجنس الآري، وحاول "أحمـــد ضيـــف" أن يبين هذا الاختلاف بقوله: "لاشك في أن الآداب السامية غيـــر الآداب الآريـــة، وأن العقـــول والأفكـــار عند الساميين غيرها عند الآريين، ولكن أليس معنى ذلك أن تصور السامي وتربيته وتعليمه غيرها عند الآري، وهل ذلك غير أثر البيئة وتأثير الإقليم؟ فإذا كان الشعر العربي غير الشعر اليوناني مثلاً؛ فذلك لأن حياة العربي حملته على هذا النوع من الخيال، وربما كانت هناك أسباب تاريخية واجتماعية جعلته لا يتصور ولا يفهم إلا على هذا النحو"(٢٧).

ومهمـــا يكن من شيء فهناك خلاف ظاهر بين الأمم المختلفة في علـــومها ومعارفهـــا، وتصورها، وإدراكها، ولهذا كله أثره في آداب تلك الأمم.

ولـــنعد مرة أخرى إلى الحديث عن النقد والنقاد الفرنسيين؛ لنتبين ماهـــية الآثار التي تركوها في نفسية "أحمد ضيف" وهل وقف منهم موقف المـــؤيد أم الرافض؟ تناولنا في الصفحات السابقة كيف كان "أحمد ضيف" معارضا لفكر "تين" ومعجبا بفكر "سانت بيف".

وفـــي هذا السياق نشير إلى شخصية ثالثة هي شخصية "برونتير فـــرديناند Brunetiére Ferdinand(*)" التـــي لقيت إعجابا كبيرا من قبل ناقـــدنا؛ إذ رأى أن مذهـــبه النقدي الذي يقوم على "التدرج والانتقال" يعد الصورة المثلى في فهم دراسة تاريخ الأدب وتتبع ظواهره، وهذه الطريقة كـــان لها صدى في فكر أحمد ضيف؛ لأن "برونتير" كان يركز على إبراز العيوب التي يقع فيها الكتاب والشعراء؛ غير أنه في حقيقة الأمر كان بعمله هـــذا يهـــدف إلى تبيين محاسنهم، وهو في ذلك كله أراد أن يؤسس مذهبًا عامًـــا للنقد، قائمًا الأسس العلمية، ولذلك آثر أن يكون مذهبه النقدي مذهبًا شخصيًا، كما كان الأمر عند "سانت بيف"؛ ولهذا السبب حارب كل ما هو وجداني، ولم يتفق " برونتير" مع من قال بأن الفن للفن "l'Art pour l'Art"؛ لأنـــه يرى أن الفن تعبير عن ذات المبدع، ولابد أن يكون لهذا التعبير أثر في نفسية المتلقي.

وعبـــر هـــذا المسار الذي سلكه "برونتير" يتضح لنا أنه أراد أن يكـــون الـــنقد علمـــا كغيره من العلوم الأخرى التي تعتمد على الملاحظة والتجـــربة، وهو في ذلك كله كان متأثرًا بمذهب "داروين شارل Darwin Charles"(*)، ومنذ ذلك اليوم قرر بأن يصبح النقد الأدبي علما من العلوم لا

(*) برونتير فرديناند Brunetiére Ferdinand المولود سنة ١٨٤٩ بتولون فرنسا والمتوفى ١٩٠٦ هـــو ناقـــد أدبي فرنسي، يقوم مذهبه على التدرج، وكان خصما عنيدا للمذهب الطبيعي. ينظر Petit Larousse en couleurs p.١٠٩٥

(*) داروين شـــارل Darwin Charles: المولود سنة ١٨٠٩ مشريسو سبوري ببريطانيا والمتوفى سنة ١٨٨٢ هو عالم أحياء إنجليزي، وصاحب مذهب النشوء والارتقاء. ينظر Petit Larousse en couleures p. ١١٦٥.

فـنا من الفنون؛ غير أن "أحمد ضيف" لم يستجب لهذه المقولة، ورأى أن "ذلك لم يتحقق بعد، وربما لن يتحقق أبدا؛ لأن الأدب فن لا علم"(٢٨).

ولْـنَمْضِ مـع "أحمد ضيف" في رحلته التي أراد أن يعرفنا فيها بالـنقاد الفرنسيين، وكيف كانت علاقته بهم تنحو منحنيات مختلفة؛ فتراها حينا تتوتر، وحينا آخر تتوحد مع الناقد الذي يعجب به؛ ويتبدى هذا التوتر فـي معارضـته لمعظم أفكار "تين" و"برونتير"، بينما إعجابه قد تبدى في اسـتجابته لأفكـار "سنت بيف"، ونمى هذا الإعجاب بشخصية أخرى هي شخصـية "لمتر جول Lemaître jules"(*) الذي أقام مذهبه النقدي على ما يسمى بنظرية الانفعال التي أخذ عناصر تشكلها مما قال به علماء النفس، وحـاول تطبـيق ذلك كله على الأدب، وفي اعتقادنا أن هذا التفسير الذي ارتضاه "لمتر جول Lemaître jules" لا يمت بصلة للأدب؛ لأنه طبق عليه قوانين علوم أخرى، وكأن الأدب ليس له كيان خاص به، والمتعارف عليه أن كل كيان لابد أن يكون له قانون يميزه عن غيره من الكيانات الأخرى، وما ينسحب على هذه الكيانات يجدر أن ينسحب على الأدب. لكننا لا نلوم "لمتـر جول Lemaître jules" الذي تأثر بقوانين تلك العلوم التي سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ لأن جل النقاد كانـوا متأثرين في تفسيرهم للنشاط الإبداعي بقوانين هذه العلوم، ونحن لا نريد أن ننتقص من شأن هذه العلوم، بقدر ما نريد أن نقول إنها ليست هي المعول عليها وحدها في الولوج إلى عالم الفنون والأدب.

(*) لمتـر جول Lemaître jules المولود سنة ١٨٥٣ بفينسي (لورليت) فرنسا Vennecy (Loiret) والمتوفـى ١٩١٤، هـو كاتـب متعدد المواهب وناقد أدبي. موقع انترنت (gogle).

ومهما قيل عن هذا المذهب إنه مذهب من لا مذهب له في النقد، فهو يعتمد على صحة الاختيار، وعلى الذوق المهذب بالعلم، وله أهميته في بحـثه عـن مواضع الجمال، ومما يظهر مواهب الكاتب وغاياته، ويجعل الـنقد ممتعا كقراءة كتب الآداب المختلفة، ومهما أنكر هذا المذهب القواعد والقوانين العامة للنقد الأدبي باستلامه للذوق الفردي، فإن الأذواق جميعها تـتفق علـى ما يوجد في الفنون من المعاني الإنسانية العامة التي بسببها تخلـد الآثـار؛ غير أن هذا المذهب في النقد الذي وجدناه عند "لمتر جول Lemaître jules" وأعجب به "أحمد ضيف" لا ريب أنه يختلف عن المذاهب الأخرى، فليس له أية صيغة علمية، ولا أية قاعدة يبنى عليها، بل مرجعه الميول النفسية، والتأثيرات الشخصية.

ومـن الملاحـظ أن صاحب هذا المذهب لا يهتم إلا بما يحب من عقـول الكـتاب وآثارهم في الكتابة، ويقول" أحمد ضيف": "إن القارئ إذا أراد أن يفهـم الكاتب لابد من حبه والميل إليه. فإن الذكاء والفهم ليس إلا ضربا من الرغبة والميل إلى الأشياء أو المعقولات، وذلك يساعد على فهم الفنون والافتتان فيها، ولكن كل إنسان يفهم ذلك على حسب فطرته وطبعه الشخصي"(٢٩).

وفـي ضوء هذا النص نستطيع تأكيد حقيقة لا يختلف عليها اثنان، وبعـبارة أخرى ما نريد قوله؛ إن هذا المذهب يبحث عن مواضع الجمال التي تبدو في الأعمال الأدبية، ومن خلالها يمكننا التعرف على موهبة هذا الكاتـب أو ذاك، إلا أن هـذا المذهب النقدي ليس له نظرية محددة يمكننا تعلمهـا، كنظرية "تين" مثلا تحتاج من الناقد الذي أراد تطبيقها على الأدب أن يكون ملما بأصولها الفكرية.

أمـــا المـــذهب النقدي الذي يمثله "لمتر جول Lemaître jules" يعـــتمد علـــى ما تحدثه القراءة من تأثير على الناقد الذي يقرأ هذا العمل الأدبـــي، وتكون استجابته وفق ما تمر به نفسه، فطور تجده شديد الفرح، وطور آخر يكون شديد الضيق؛ وبذلك تكون الأحكام النقدية التي يصدرها على الأعمال الأدبية متسمة بالاضطراب، وهنا نتساءل كيف يستقر الناقد؟ وكـــيف يطـــبق طـــريقة واحدة لا تتغير؟ حيث نجده مهما حاول أن يكون موضوعيا في تعامله مع الآثار الأدبية التي يتصدى لها بالدراسة، لابد أن تكـــون الأحكـــام – التـــي يصـــدرها على هذه الآثار – خاضعة لمزاجه الشخصـــي؛ لأنه لو قرأ هذا العمل الأدبي مرة أخرى سيكون حكمه النقدي مغايرا للحكم الذي أصدره عليه في المرة السابقة.

ووفق هذا التصور نجد "لمتر جول Lemaître jules" يقول: "النقد الصـــحيح في جميع أشكاله ليس إلا عبارة عن وصف التأثير النفسي الذي يحـــدث من القراءة في نفس القارئ، وإن كل عمل فني هو نتيجة لما يتأثر بـــه المؤلـــف من حوادث الحياة في بعض الأوقات، ومن حيث إن الأمر كذلك، فلنحب الكتب التي تعجبنا، بدون أن نعني بمنزلتها، أو مذهب النقاد، عالمـــين أن مـــا نجـــده من الأثر أثناء قراءة هذه الكتب اليوم، لا يلزم أن نحصل عليه من قراءتها في الغد"[٣٠].

ومـــن خلال ما تقدم لا نلوم أحمد ضيف المتأثر في آرائه النقدية بمذهب "لمتر جول Lemaître jules" الذي كان يعبر في مذهبه النقدي عن ذاته، وذوات الأفراد متباينة، سواء أكانوا كتابًا أم نقادًا، وهذا التباين نجده بـــارزا في الأعمال الأدبية، التي يلقون بها في الساحة الأدبية. وإذا سلمنا بهذا التباين لا نطالب الناقد بأن يكون موضوعياً؛ لأن الموضوعية في النقد

لا تصلح، بل نعتقد أنها تعمل على جعل الأدب شيئا جامداً لا ينبض بالحياة.

ومن ثمة نقول: إن النقد يجب أن ينطلق من الذات الناقدة، التي حينما تتعامل مع الأعمال الأدبية لا تكون دوما بنفس الدرجة من الوعي؛ لأن الناقد في اعتقادنا متغير الأحوال، شأنه في ذلك شأن الأديب، وبذلك تكون الأحكام النقدية التي يطلقها على الأعمال الأدبية هي أيضا متغيرة تغير حالة الناقد. والنقد في رأينا يعد نوعًا من اللذة العقلية المقننة التي تعتمد على تنظيم العواطف، والأحاسيس، والشعور، وإن كنا نرى أن هذه كلها تحسب من الأشياء النسبية التي تختلف باختلاف أحوال وأمزجة الأفراد، وقد يقرأ هذا الفرد أو ذلك مؤلفا ما في بادئ الأمر ويعجب به، لكنه ما يلبث إذا ما قرأه مرة أخرى لا يكون إعجابه بنفس الدرجة التي لاحظناها في المرة الأولى؛ لأن شعور هذا الفرد يتغير باستمرار، وتغيره هذا يلزمه أن لا يحكم على ما يقرأ حكما نهائيا لا يقبل النقض، ولنردد ما قاله "لمتر جول Lemaître jules" عن النقد إذ رأى أنه "ينبني على قاعدة، ولا يقيد بمذهب من المذاهب، إذ لا يصح أن يفهم الإنسان ما يقرأ بعقل غيره، كما أنه لا يمكن أن يرى بعيني غيره، ولا أن يفكر بفكر غيره (...)، والنقد ليس عبارة عن حكم القارئ على ما يقرأ، وإنما هو فهمه لما يقرأ، وشعوره بما في ذلك"[٣١].

هذا النص يبين لنا أن أصحابه – وفي مقدمتهم "لمتر جول Lemaître jules" – قد أقاموا مذهبهم النقدي على الاختيار الذي يعود في مجمله إلى ذلك الذوق المتعقل، أي الذوق المستنير بقواعد العلوم الأخرى، وإن كان النقد كما يرى "لمتر جول Lemaître jules" قد ابتدأ بطريقة مذهبية، وانتقل إلى آراء تاريخية وعلمية، والظاهر أن أطواره لم تنته بعد،

وقـد ظهـر نقص الطريقة العلمية، "فالنقد أخذ طريقا آخر، وهو التمتع بالقراءة لترقيق الشعور وإنمائه بما يطلع عليه الإنسان"(٣٢).

وقـبل أن نولي وجوهنا حيال النقد العربي الحديث ونقاده؛ لنتبين موقـف أحمـد ضـيف منه، ولنتعرف على ما في هذا النقد من إيجابيات وسـلبيات، وكـيف تعامـل ناقدنا معها، علينا أن نجمل ما أوردناه حول المـذهب النقدي – الذي يعد "لمتر جول Lemaître jules" أحد أعلامه – المنبنـي على عمليتي التأثير والانفعال، والمتفق عليه أن هذا المذهب كان شـغله الشـاغل رصد ما تحتويه الفنون والآداب من قيم تسعى إلى جذب قلـوب المتلقين إليها، وإن تمكنت هذه الفنون من تحقيق ذلك يبدو الجمال فيها، حيث الجمال عند أصحاب هذا المذهب لا يتحقق ولا يكون به معنى إلا إذا أحدث تأثيرا في نفوس المتلقين، ونزل من قلوبهم منزلة الإعجاب، ويذهب أصحاب هذا المذهب إلى أبعد من ذلك فتراءى لهم أن الكاتب الذي لا يسـتطيع أن يشـد القـراء إلى ما يكتب، ولا تكون له القدرة على أن يستولي على أحاسيسهم، وإذا لم تتوفر له هذه الملكات جميعا تكون كتاباته خالـية مـن الجمال، وفي عرف أصحاب هذا المذهب المشار إليه سلفا لا يكـون هذا الكتاب من كبار الكتاب الذين استطاعوا أن يعبروا في أعمالهم الأدبية عن المعاني العامة التي يتقاسمها بنو الإنسان ولذلك خلدت أعمالهم، والأمـثلة على ذلك كثيرة، ومن يقرأ ما كتبه المبدعون سواء في القديم أم فـي الحديث لا يجد صعوبة في التعرف على أصحاب هذه الأعمال، فعلى سبيل المثال نجد "هوميروس" في الأدب اليوناني، ونجد المتنبي في الأدب العربـي القديم، والآداب الغربية الحديثة طافحة بهذه الأعمال الرائعة التي استطاعت أن تصمد في وجه صروف الزمن، وهذه الروعة خير من تكلم عنها وأوصلها بهذه الأعمال جيد للمتلقي هم النقاد، وهؤلاء النقاد قد تطرقنا

إليهم حينما تحدثنا عن المذاهب النقدية التي سادت في القرن التاسع عشر، وبيَّنَّا كيف وجهوا الأدب الوجهة الصحيحة.

كما أوجدوا مذاهب أدبية جديدة جديرة بالبقاء، ولو اقتدى بهم النقاد العرب المحدثون، وعملوا على ربط الأديب بالمجتمع؛ لأن الأديب -كما قلنا- هو واحد من أفراد هذا المجتمع، يتأثر بما يتأثر به هذا المجتمع؛ غير أنه لم يكن مجرد مرآة عاكسة، بل له خصوصياته التي تجعله يتميز عن باقي أفراد هذا المجتمع. ومن ثمة حينما يعبر عن قضايا مجتمعه، لابد أن يصدر عن ذاته المتفردة، وهذا التفرد كثير ما يتبدى في الأعمال الأدبية التي ينتجها، وبناء على هذا التفرد تفاوت المبدعون في إنتاجهم الأدبي، كما تفاوت النقاد في الأحكام النقدية التي كانوا يصدرونها على هذه الأعمال، وذلك رغم انتمائهم إلى مذهب نقدي بعينه، لا ريب أنه لو حاول النقاد العرب المحدثون، وعملوا على توجيه الأدب الوجهة الصحيحة التي يرتضيها المجتمع لكانوا أكثر صدقًا مع أنفسهم، ولكانت الجهود التي بذلوها في هذا المضمار تعد من الأمور التي تحتسب لهم؛ والناقد الحق هو الذي يقوم - كما يقول الناقد العربي القديم - بدور الرسول الحكيم، بمعنى آخر إن دوره يتبدى في تفسير العمل الإبداعي التي ينتجه المبدع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتبدى دوره في توصيل هذا العمل إلى المتلقي، وبذلك تحدث العلاقة المرجوة بين المرسل والمرسل إليه، حيث إنه لا يمكن تجاهل دور الناقد، وبخاصة إذا ما أردنا أن نطور مذاهبنا الأدبية.

فللنقاد والكتاب آثار قوية في مجتمعاتهم وفيما تنتجه هذه المجتمعات من أعمال؛ لأنه في اعتقادنا أن مسئوليتهم عظيمة وشاقة، ونظراً لقوة تأثيرهم في المجتمع فإنه يخشى خطر من يكون منهم ذا

مـذهب يخالـف ما يقوم به رجال الإصلاح، أو من كان يحمل في فكره شـيئا يقـوم على الخطأ، وهذا ما دعا ببعض رجال الأخلاق أن يتجنبوا الشعر، ومع ذلك نرى أنه ليس من غرض الفنون – والشعر جزء منها – تقويم الأخلاق، بل هي تهدف إلى إظهار الجمال، ومن غرضها عرض كل شيء.

ومن المتعارف عليه أن الجمال نسبي يختلف من شخص إلى آخر؛ فمـا تراه جميلاً، قد يراه غيرك قبيحًا؛ لأن نظرة الإنسان للوجود تحكمها الظـروف التـي تحـيط به، وبذلك تكون الأحكام التي يصدرها على هذا الوجـود متغيرة تغير اللحظات التي يعيشها هذا الإنسان. وفي هذا الصدد نسـتطيع أن نقـر حقيقة مؤداها أن المرء في جميع الأحوال مسئول عن سلوكه الخلقي.

و"أحمـد ضـيف" حيـنما ألـف كتابه هذا كان من أولئك الرجال الشـاعرين بالمسئولية الملقاة على كاهلهم، فهو لم يجرفه التيار الغربي كمـا جـرف غيره من نقاد عصره، كما أنه لم يكن متعصبا تعصبًا مطلقًا لتـراثه، وبذلك يرفض كل ما هو جديد، بل وجدناه على العكس كان أكثر تمسكا بهذا التراث إلى أقصى حد، لكنه لم يهمل ثقافة العصر فتعامل معه بنظـرة جديدة، جعلته يتميز عن أقرانه، وكيلا يكون حديثنا مجرد إعجاب بهـذا الـرجل، علينا أن نجمل ما جاء في كتابه حتى يتبين القارئ قيمته، ويكون في مقدوره إصدار الحكم الصحيح عليه.

وهاهـي مجمل أفكاره النقدية التي تضمنها كتابه حيث دعا "أحمد ضـيف" إلـى كثير من القضايا نذكر منها على سبيل المثال: دعوته إلى الحـرية الـتامة فـي الدراسـة الأدبية، والتي تبنى على الأسس العلمية والاجتماعية، وتنبني أيضا على دراسة شخصية الأديب دون إغفال المذهب

الـــذي ينتمي إليه، كما دعا "أحمد ضيف" إلى الاعتماد على الذوق السليم فـــي الأحكام التي تصدر عن الأعمال الأدبية، ويترتب على هذا التصور، أن الـــنقد في رأيه ليس علما، وإنما هو فن يضبط بقوانين العلوم، وتتجلى مهمـــة الناقد كما يراها أحمد ضيف في التوجيه الصحيح للأدب، والعناية بإظهار ما فيه من جمال – وموقفه هذا لا يختلف عن موقف الناقد العربي القـــديم – ويطالب "أحمد ضيف" بأن يكون الناقد بعيداً عن ميوله، وأهوائه حينما ينقد عملاً أدبيًا ما.

ويـــبدو لنا أن صاحب هذا الكتاب يعد أول ناقد عربي في العصر الحـــديث دعـــا إلى الأدب القومي في البيئة المصرية، حيث تراءى له أنه ينبغي أن يكون لكل بلد أدبها الإقليمي، وأن يعنى فيها كذلك بأدبها الشعبي الـــذي يصـــور بيئته تصويراً دقيقاً، ومن دعوته أيضا أن لا يكون الأدب خـــيالا محضـــا، أو تصـــورا بعيدا عن الحقيقة؛ بل يجب أن يحتوي على حقائق مقبولة، ليست حبلى بالحكمة والفلسفة، ويشترط أن يكون بعض هذا الأدب معبـــرا عـــن الـــوجدان، وطالـــب ناقدنا من الشاعر أن يحذو حذو المصـــور فـــي دقـــة وصفه مع الإشارة، إلى أن الشعر هو لغة الوجدان والخـــيال ممتـــزجين بالحقيقة، وأن النثر هو لغة العقل، على أنه بعد ذلك يكون خلود الأدب فيما يشتمل عليه من معان إنسانية عامة.

ومـــن الملاحظ أن هذه الأفكار التي طرحها أحمد ضيف في كتابه هـــذا قـــد اســـتمدها من النقاد الفرنسيين: فمنهم من رأى أن الأدب صورة صادقة تعبر عن صاحبها أو أنه صورة تعبر عن مجتمعه، ومنهم من رأى أن الأدب يتأثر ببيئته وعصره، فهو في كل الأحوال متأثر ومؤثر.

وهذه الآراء التي بسطها "أحمد ضيف" في كتابه إذا ما قارنا بينها وبـــين مـــا جاء في كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين نلاحظ أن هناك

تلاقـيًا بيــنهما في أكثر من المسائل النقدية العامة، – ونحن لسنا بصدد عــرض هذه المسألة لنبين أيهما أسبق من غيره في مناقشة هذه الأفكار – ومثل نقد المصادر القديمة، وخلود الأدب الذي يعبر عن العواطف العامة، وكالحــديث عــن عدم وجود الشعر القصصي والتمثيلي في الأدب العربي القــديم، وكالحــديث عن الذوق، وعن المذاهب الأدبية، وكذلك عن النقاد الفرنسيين الذين ظهروا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولا ننسَ الحديث عن عدم تقديس كل منهما للقدماء.

وقد يقول قائل ما جدوى هذا الكتاب وما يحمله من أفكار فهو يعود إلــى بداية القرن العشرين، واهتمامنا به يعد مضيعة للوقت، ومن الأفضل أن يوضع في ذمة التاريخ، ربما يكون هذا الطرح في ظاهره صحيحًا بيد أنه في حقيقة الأمر يجافي الحقيقة التي ترى أنه لا يمكن بناء حاضر أدبي ما إلا بالعودة إلى الماضي لنأخذ منه ما هو جوهري؛ ونعمل على بعثه من جديــد حتــى يتلاءم مع ذوق العصر، وتكون له استجابة من قبل المتلقي، وهذا ما قام به الغربيون حينما أرادوا بناء نهضتهم الحديثة؛ فرجعوا إلى التــراث اليونانــي، واســتلهموا منه الكثير، وهم ما زالوا إلى يومنا هذا يغترفون منه أفكارهم.

ومــن خــلال هذا المنظور نتساءل كيف يفرض علينا من بعض المثقفــين – إذا مــا أردنــا أن نبني نهضة أدبية حديثة – تجاهل روادنا الأوائل؟! هذا رأي مرفوض؛ لأن بفضل هؤلاء الرواد – ومن بينهم أحمد ضــيف– اســتطعنا أن نعقد الصلة بيننا وبين الثقافات الأخرى التي أفدنا منها الكثير، وخلاصة القول أن قيمة ناقدنا تبرز في ذلك المنهج الذي طبقه فــي كتابه، إذ وصفه الكثير من الدارسين بالجدة في دراسة الأدب، وهذه

الجـــدة تتمثل في دعوته للمذاهب التي كانت سائدة في فرنسا وتتمثل هذه الجدة أيضا في دعوته إلى تطبيق الكثير من القضايا النقدية الغربية.

ولا نغالي إذا ما شددنا على أن "أحمد ضيف" يعد أول ناقد مصري طبق هذه الآراء النقدية في مصر، معتمدا على المنهج العلمي الدقيق؛ غير أن كـــتابه لـــم يلْقَ العناية الكافية من قبل الدارسين؛ وعليه لم يقدروه حق قدره، كما أعطوا الحق كله لطه حسين، بينما حاول صاحب هذا البحث أن يعيد لهذه الشخصية توازنها، وما تستحق من قدر؛ لأنها شخصية متميزة لا يجب تجاهلها بهذه الكيفية، ومن ثمة قد عملنا على وضع هذه الشخصية في المكانة اللائقة بها، واضعين في حسباننا حالة النقد والنقاد في مصر.

قائمة المصادر والمراجع

١- المصادر:

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب مصر ١٩٢١ دون طبعة. ص: ٦.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٢٨.

(٣) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٢٨.

- ينظر أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي القاهرة دار نهضة مصر د.ت ص:٤٢.
- طه حسين: في الأدب الجاهلي المجموعة الكاملة المجلد ٥ دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ١٩٨١. ص: ٢٨.

(٤) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٣.

(٥) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٧.

(٦) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:١٠.

(٧) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ١٦.

(٨) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ٩.

(٩) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٣٨.

(١٠) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٤٠.

(١١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ٤٠.

(١٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ٥٢-٥٣.

(١٣) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ٤٤-٤٥.

(١٤) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٤٧.

(١٥) الجاحظ: البيان والتبيين دار إحياء التراث العربي لبنان ١٩٨١ الجزء ٣. ص:١٣.

(١٦) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٥٠.

(١٧) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٥٨.

(١٨) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ١٧٣-١٧٤.

(١٩) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص: ١٧٤.

(٢٠) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٦٨.

(٢١) ينظر أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص٦٨. وما بعدها.

(٢٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٧٤.

(٢٣) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٧٤.

(٢٤) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:٩٢.

(٢٥) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:١٢١.

(٢٦) ينظر لانسون جوستاف: تاريخ الأدب الفرنسي

Lanson Gustave: histoire de la littérature Francaise Paris, Hachette,١٩١٦p.٥٩٨

(٢٧) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص:١٥١.

قائمة المراجع والمصادر

(٢٨) Lemaître jules: les Contemporains, études et portraits littéraires, paris Boivin s.d tome ٢ p.٨٦.

(٢٩) أحمد ضيف: مقدمة في دراسة بلاغة العرب. ص ١٤١ – ١٤٢.

(٣٠) أحمد ضيف: مقدمة في دراسة بلاغة العرب. ص ١٤٩.

(٣١) Lemaître jules: les Contemporains, études et portraits littéraires, tome ٢ p. ٣٤٠.

(٣٢) Lemaître jules: les Contemporains, études et portraits littéraires, tome ٢ p. ٣٤٢.

المراجـــع

١- Brunetiere, Ferdinand: l'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, ١. Paris, Hachette, ١٨٩٨.

٢- // // // // : Etudes de la littérature française, romaniée et complétée pour la période ١٨٥٠ – ١٩٥٠ par Paul Tuffrau, Paris Hachette, ١٩١٦.

٣- Lanson Gustave: Histoire de la méthode dans les sciences (nouvelle collection), Paris F. Alcan ١٩١٩.

٤- // // // // : esquisse d'une histoire de la tragedie française librairie ancienne honore chamion Paris ١٩٢٧.

٥- // // // : Etudes d(histoire littéraire, réunies et publiées par ses collègues ses élèves et ses amis Paris, champion ١٩٣٠.

٦- // // // : Essaius de méthode de critique et d'histoire littéraire, rassemblés et présentés par H. Peyere, Paris, Hachette, ١٩٦٥.

٧- Sainte Beuve: Correspondance (١٨٢٢ – ١٨٥٦) ١, Paris ١٨٧٧.

٨- // // // // : Nouveaux Lundis, Paris, Lévy ١٨٩٢ ٣ eme éd corrigée Paris, Garnier ١٨٨٢.

٩- Sainte Beuve: Portraits littéraires II nouveau éd revue et corrigée Paris, Garnier ١٨٨٢.

١٠- // // // //: C.V Causeries de Lundi ١٥ ed. Revue et corrigée, Paris Garnier, s.d.

١١- Taine Hippolyte: Introduction à l'histoire de la littérature anglaise avec préface de H.B. Charlton, Manchester, University press ١٩٣٦.

البناء الفني في شعر البهاء زهير
(المقدمة نموذجاً)

د.نادية عبد الرحمن محمد(*)

لقد أثارت القصيدة العربية ببنائها وتشكيلها الفني قضايا كثيرة، التف حولها العلماء القدماء من لغويين وبلاغيين ونقاد، كما اهتم بها العلماء المحدثون في محاولة لدراستها وتعليلها ، ولاسيما أن مظاهر هذا البناء تتراوح بين بعض الثوابت من جهة وبعض الخصائص التي تميز طريقة شاعر عن آخر من جهة أخرى؛ مما يعني أن هناك مساحات من خريطة هذه القضية ما تزال في حاجة إلى التغطية البحثية والنقاشية، حتى تساعد على رسم خريطة تاريخية عبر عصور الأدب العربي تمثل تطور بناء القصيدة العربية.

ويدرس هذا البحث البناء الفنى للقصيدة العربية عند الشاعر المصري البهاء زهير بما ظهر فيها من تنوع لافت في قضايا البناء الفنى من حيث المقدمة أو المطلع أو الاستهلال. حيث يحاول البحث تحليل القصائد مبرزا عناصر الحركة في البناء الفني للقصيدة من حيث الابتداء وأنماطه. ومحددا ما تمسك به الشاعر وما تخلى عنه من مظاهر البناء الفني. ومعللا الملامح التي ظهرت في مقدمة القصيدة عنده، مع الإشارة إلى ما برز فيه، وما أحسن توظيفه، وما يعاب عليه. كذلك مناقشة مدى استخدام الشاعر للمقدمة في قصائده وعلاقتها بموضوعها وعلاقتها بطول القصيدة أو قصرها.

(*) مدرس الأدب بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة عين شمس .

وقد اعتمدت الدراسة على نسخة ديوان البهاء زهير بتحقيق محمد الطاهر الجبلاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، والصادرة عن سلسلة ذخائر العرب. وقد تمثل مجموع شعر الشاعر في هذه الطبعة بعد مراجعته مراجعة إحصائية دقيقة في أربعمائة وخمسين قصيدة ومقطعة، وقد بلغ عدد القصائد مائتي قصيدة وأربع بنسبة بلغت ٤٥,٣% تقريبا، بينما بلغت نسبة المقطعة الشعرية ٥٤,٧% تقريبا بما يعادل مائتي قطعة وست وأربعين، بما يشير إلى زيادة واضحة في عدد المقطعات على القصائد.

وقد اعتمدت الدراسة في التفرقة بين القطعة والقصيدة على ما ذهب إليه بعض القدماء كما يعبر عنه ابن رشيق في قوله : « إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة » [1]

وتفترض الدراسة أن البنية الفنية للقصيدة العربية قد اتخذت شكلا عاما انتظمت فيه أغلب القصائد في عصور الأدب العربي، وهو ما أعطى انطباعا عنها يوحي بالنمطية والقالبية، الأمر الذي كان له بالغ الأثر في سيطرة الشكل الموروث التقليدي الذي يفرض ما قد نسميه بالبنية المجزأة، تلك البنية التي تفترض أن تتكون القصيدة من أقسام ثلاثة هي:المقدمة والموضوع والخاتمة .

غير أن الواقع الفعلي للإبداع العربي في القصيدة تظهر معه محاولات مستمرة للتمرد على هذه النمطية بقصد أو بدون قصد، ولدواع فنية أو نفسية أو ثقافية وحضارية، ولكن يبقى في الأمر حقيقة – لدينا– هي أن هناك أصلا في تلك الأجزاء يمثله الموضوع وأن المقدمة والخاتمة بالنسبة له أمر ثانوي يكتسب أهميته من قدرته على توظيف ملامحه لخدمة الموضوع أو عدمه.

المبدع إذن يبحث عن النمط الذي يشعر معه بالتوافق أكثر من نمط آخر فتزداد حرية الإبداع ، وتتعدد صور البناء الفني ؛ ومن هنا فإن دراسة البنية الفنية في شعر شاعر لابد أن تضع في الاعتبار أن ثمة مراوحة ومزاوجة بين

(١) العمدة ١/١٨٨

صور ذلك التشكيل أو أنماطه. وقد توجد أحيانا تعليلات لإيثار نمط عن آخر، وأحيانا قد لا يوجد تفسير لذلك غير واقع استخدام الشاعر له.

فقد ذكر ابن رشيق أن من الشعراء من يهجم على ما يريد دون أن يبسط بين يديه من النسيب [١] ومعنى ذلك أن الشعراء لا يلتزمون الاستهلال بغرض مخصوص في قصائدهم. غير أن بعضهم قد يتمسك بأن يقدم بين يدي موضوعه كلاما ما يختلف عنه. الأمر الذي جعل النقاد يتحدثون كثيرا عن أهمية الابتداءات وحسن المطالع وبراعة الاستهلال لأن منزلتها من القصيدة منزلة الوجه والغرّة. [٢]

وقد علل النقاد القدماء تجويد الشاعر ابتداء شعره بأنه من المواضع التي يجب أن يأنق فيها [٣]، وهي أول ما يقرع السمع ويستدل بها على ما عند الشاعر من أول وهلة [٤]، وإنه إذا كان " حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع إليه لما يجيء بعده من الكلام»[٥] ولذلك أوجبوا على الشاعر «أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله ما يتطير منه ويستجفى من الكلام»[٦]، وليرغب عن التعقيد فيه. وقد أكثر النقاد حديثهم حول مقدمة النسيب خاصة، فللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب بما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو

---

(١) العمدة ٢٣١/١.

(٢) منهاج البلغاء ص٣٠٩

(٣) الإيضاح ٤٨٢

(٤) العمدة ٢١٨/١، والصناعتين ص٤٥

(٥) الصناعتين ٤٥٧

(٦) الصناعتين ص٤٥١، وعيار الشعر ص١٢٦

والنساء ، وأن ذلك استدراج لما بعده» [١] غير أننا نعتقد أن هذه البنية لا تتحقق لكل القصائد بل لبعضها فقط، إذ إن القصيد الذي يحتمل المقدمة الغزلية من واقع الإبداع والتناول النقدي في شعرنا القديم أغلبه يكون في شعر المديح [٢] كما أن النقاد قد تحدثوا عن القصيدة التي لا يجعل الشعراء لها بسطا من النسيب ولقبوها بالقصيدة البتراء كالخطبة البتراء أو القطعاء والتي لا يبتدأ فيها بحمد الله – عز وجل– [٣] ومن ثم فإن موضوع الابتداءات والاستهلال في القصيدة العربية يرتبط ارتباطا معينا بموضوع القصيدة من حيث استخدامه وعدم استخدامه. أيضا من التجاوز النظر إلى النسيب أنه موضوع الاستهلال دون بقية الأغراض كذلك النظر إلى المديح أنه الموضوع الذي يمثل نموذج القصيدة الشعرية من حيث البناء الفني المرتبط بمقدمة النسيب.

لذلك كان من المناسب في دراسة المقدمة نموذجا لفاعلية البناء الفنى في القصيدة أن نعرض لهذه القضية من خلال أغراض الشعر المختلفة في شعر البهاء زهير حيث إن العلاقة بين المقدم وموضوع القصيدة قد اختلفت ملامحها من غرض لآخر رغم اتفاقها في بعض الملامح والتى تمثل جميعا ملامح المقدمة في شعر البهاء زهير ودورها فى تنمية البناء الفنى للقصيدة.

وسوف نراعي ترتيب القصائد من حيث عددها في الغرض حيث نبدأ بالأغراض الأقل عددا أو بعبارة أخرى على نحو تصاعدى باعتبار عدد القصائد لكل غرض.

الفخر – الزهد – الرثاء – الوصف – الهجاء – المشيب – اللهو والخمريات – الإخوانيات – المديح – الغزل

المقدمة في قصيدة الفخر عند البهاء زهير:

---

(٧) العمدة ١/٢٢٥

(١) المرايا المشوهة ص٩٦

(٢) العمدة ١/٢٣١

لقد أولى البهاء زهير قصيدة الفخر اهتماما ملحوظا، وعلى الرغم من قلة عدد القصائد التي تناولت هذه الغرض، وتمثل ذلك الاهتمام في تكثيف قيم الفخر التي تتضمنها القصيدة وحشدها بشكل كمي، بحيث تتلاحم القيم الفخرية التحاما متراصا تتآزر فيه القيم مجتمعة للكشف عن موضوع الفخر.

وقيم الفخر نسبية متغايرة بين الأزمان والأماكن، وتشهد طبيعة الحضر من قيم المديح خلاف ما تشهده طبيعة البادية، بل إن كل طبيعة منهما في مجال جغرافي معين قد تخالف ما هو في مجال جغرافي آخر، «وكلما مر مجتمع بطور من أطوار الحضارة تعرضت قيمه أو بعضها للتغير أو التقهقر في سلم الأهمية»(١)

والفخر ضرب من ممارسة الإطراء الذاتي بخلع المحاسن والشمائل على النفس وأكثر هذه الشمائل تكون في الأخلاق والصفات المعنوية، وقد تعلق بصفات مادية كالقوة مثلا،غير أنه ليس من دأب الشعراء أن يخلعوا على أنفسهم صفة الجمال والحسن، فإنه « مما لا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه به »(٢) وقد دارت قيم المديح الفخرية عند البهاء في هذا الفلك.

أما البناء الفنى لقصيدة الفخر من حيث المقدمة عند البهاء زهير، فإننا نلحظ اهتمامه بالهجوم على الفخر مباشرة دون أن يقدم بين يدي القصيدة مقدمة مخصوصة. من ذلك قصيدته التي يفخر فيها بشاعريته وحسن نظمه ، وروعة خطه مضافا إليها نقاء باطنه من الخداع والتملق، يقول:(٣)

كتبتُهـا مِنْ عَجَـلِ لدهشتـــي وقَلَقي
فاعجبْ بها منظومةً من خاطـرِ مُفَرَّقِ

---

(١) دراسات في الأدب الجاهلي ص١٣٥

(٢) منهج البلغاء ص٣٥٣

(٣) الديوان ص١٨٩

كأنني كتبتُـــــها مرتعشا مِنْ زَلَقِ
فاضطربتْ أجزاؤها جميعـــها في نسَقِ
ثلاثةٌ تشـــــابَهَتْ خطِّي مدادِي وَرَقي
فخطُّهـــــا كأنه مشيُ ضِعَافِ العَلَقِ
مدادُها حجـــــارةٌ مسنونةٌ في الطُّرُقِ
ورقهـــــا أبيضُ لـــ ـــكن كبياضِ البَهَقِ
لكنها شـــــاهدةٌ بِعَدَمِ التملُّـــــقِ
ولم أكن أخدعُكُـــمْ بباطـــــلٍ مُنَمَّقِ
بظاهـــــرٍ مُزَوَّقٍ وباطـــــنٍ مُمَزَّقِ

وفي قصيدة أخرى يثير مع الاندفاع المباشر إلى الفخر جملة من المبالغات؛ لخلق أداة تأثيرية تستصغى الأسماع والقلوب، حيث يكسو نفسه صفة الرسل إعجازا واتباعا، مستعينا بجملة من الألفاظ القرآنية التي ترشح هذه المبالغات وكذلك بعض التراكيب حيث يقول: (١)

أنا في الحبِّ صاحبُ المعجـزاتِ جئتُ للعاشقين بالآيـــــات
كان أهلُ الغـــــرامِ قبلي أُمِّيـــ ـــين حتى تَلَقَّنُوا كلمَـــــاتي
فأنا اليومَ صــــاحبُ الوقت حقا والمحبون شيعتي ودُعـــاتي
ضُرِبَتْ فيهمُ طُبُــولي و سارَتْ خافقاتٍ عليهمُ رايـــــــاتي
خَلَبَ السامعين سحـــــرُ كلامي وسرَتْ في عقولهمْ نَفَثَـــاتي
أين أهلُ الغرامِ أتلو عليهـــــمْ باقياتٍ من الهوى صالحـات
خُتِمَ الحبُّ من حديثي بمســـك ربَّ خيرٍ يجيءُ في الخاتمـات

---

(١) الديوان ص٤٧

فعلى العاشقين مني ســـــلامٌ جاء مثل السلامِ في الصلـوات
مذهبي في الغرامِ مذهبُ حـقٍّ ولقـد قمـتُ فيه بالبَيِّنــاتِ
قَلَكمْ فـيَّ مِنْ مكـارمِ أخـلا قٍ وكـم فِيَّ منْ حَميدِ صِفَاتِ
لست أرضى سوى الوفاء لذي الوُدْ دِ ولو كان في وفائي وفـاتي
وأَلُـوفٌ فَـلَوْ أفـارِقُ بؤسـا لتوالتْ لفقدِهِ حَسَـــراتي
طاهرُ اللفظِ والشمائلِ والأخـ ـلاقِ عفُّ الضميـرِ واللحظاتِ

وهكذا يستمر سيل قيم الفخر ينتقل من شاطئ إلى شاطئ آخر بشكل يظهر معه أن البهاء يوظف عدمية المقدمة في قصيدة الفخر شكلا من أشكال المباشرة من أجل تكثيف ذلك التأثير الناتج عن غزارة قيم الفخر المبثوثة في أبيات القصيدة، والذي يسترعى الانتباه ويشحذ المتابعة لما قد يضيفه امتداد القصيدة.

غير أن ذلك لم يمنع من توسل البهاء بمقدمة مخصوصة يقدمها بين يدى قصيدة الفخر، فنجده يقدم الوصف في مطلع القصيدة الفخرية يتحدث عن طيب أرض مصر ومادحا شمائل أهلها يقول: (١)

أَلرحـلُ من مصـرٍ وطيبِ نعـيمها فأيُّ مكـانٍ بعـدها ليَ شائقُ
وأتـركُ أوطـانا ثراهـا لناشـقٍ هو الطيبُ لاما ضُمِّنَتْهُ المفـارِقُ
وكيف وقد أضحتْ من الحسنِ جنـةً زرابيـُّـها مبثـوثةٌ والنمـارِقُ
بلادٌ تـروقُ العـينَ والقـلبَ بهجـةً وتجمـعُ ما يهوى تقيٌّ وفاسِـقُ
وإخوانُ صِدْقٍ يَجْمَعُ الفضلُ شَمْلَهمْ مجـالسُهم ممَّا حَـوَوْهُ حـدائِقُ
أَسُكَّـانَ مصـرٍ إنْ قَضَى اللهُ بالنوى فثَـمَّ عهـودٌ بيننـا ومواثـِقُ

(١) الديوان ص١٨٠

فــلا تذكــروها للنسيـــــــــم فإنه لأمثالها من نفخة الروضِ سارقُ
إلى كم جفــوني بالدمـــوعِ قــريحةٌ وحتــامَ قــلبي بالتفــرقِ خافقُ
ففـــي كــل يــوم لي حنيــنٌ مُجَـددٌ وفي كل أرضٍ لي حبيبٌ مفارقُ
ستـــأتي مـــع الأيـــامِ أعظــمُ فُــرقَةٍ فما ليَ أســعى نحــوَها وأُسَابِقُ

ثم يستطرد بعد هذا الوصف في قيم الفخر، وتتميز هذه المقدمة بشيوع الأسلوب الاستفهامي وما يثيره من انتباه كما في قوله:

- أأرحل عن مصر وطيب نعيمها؟
- فأي مكان بعدها لي شائق؟
- أترك أوطانا تراها لناشق هو الطيب؟
- كيف وقد أضحت من الحسن جنة؟

فهذه الاستفهامات تبرز حقيقة يحاول الشاعر توظيفها للتأثير في المتلقين حيث جاءت جميعا لتقرير تعلقه بتلك البلاد وأهلها؛ ما يتبعه من تحريض لهم على التعلق بالشاعر، والانتباه إلى تقريظه لذاته وفخره بنفسه.

من جانب آخر نلحظ مدى التأثير الذي حققه ذلك التناص الذي تشكله الألفاظ الناظمة للشطر الثاني من البيت الثالث:

وكيف وقد أضحت من الحسن جنة زرابيها مبثوثة والنمارق

فهو يستلهم فيها تصوير الآية الكريمة لحسن الجنة في قولهِ تعالى:- ﴿وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ * وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾ (١)

والتضمين إنما يهتم به الشاعر ليدخل في شعره تمليحا وتظرفا وإيضاحا يروق في نظره ويسمو به إلى حد الإجادة (٢) وبعبارة أخرى ، فإن التداخل

---

(١) الآيتان ١٥، ١٦ سورة الغاشية

(٢) انظر تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني إبراهيم أبو الخشب ص٢١٥

النصي الذي يحققه «الاستدعاء»أو «التناص» يعلن عن تمازج الآنية بالتاريخية، وعن تعدد الوعي في الخطاب الشعري، حيث يستحضر الغائب حاملا معه وعيه القديم ليمارس فاعليته الإنتاجية في جسد الشعرية الحاضر [١]، فيتحقق الأثر المطلوب من فاعلية المقدمة في القصيدة.

وبهذا يكون البهاء زهير في مقدمة هذه القصيدة قد توسل بالوصف إلى جانب توظيف أسلوب الاستفهام والتناص لتحقيق وظيفة المقدمة من إثاره وانتباه إلى جانب مناسبة معاني الوصف وما يرمى إليه الشاعر في غرض الفخر. ولنا أن نستنتج بعد ذلك أن ملامح مقدمة قصيدة الفخر عند البهاء تتلخص في الملمحين التاليين:

١-استخدام المباشرة إلى جانب توظيف عدمية المقدمة شكلاً من أشكال المباشرة في الهجوم على غرض الفخر.

٢-الاستهلال بالوصف في قصيدة الفخر مع توظيف الأساليب الاستفهامية والتناص.

المقدمة في قصيدة الزهد

الزهد قيمة، ما اشتمل بها الإنسان إلا رفعته، وما تقنع بها إلا كفته ، وحديث الزهد في النفس دليل بقية فطرة ورغبة في النزوع عن الإثم والمخالفة وطلاق الغرائز، وكما حسن الزهد قيمة فقد حسن حديثه في النثر والشعر، وقد عد ابن رشيق باب الزهد وما يوافقه من مواعظ حسنةٍ ومَثَلٍ سائرٍ في الخير- من الشعر الذي «هو خير كله»[٢]

ويمثل الزهد في قصيد البهاء زهير ثلاث قصائد فهو غرض يحتل ذيل قائمة اهتماماته، فالقصائد التي تمثل ما يخالفه تملأ الديوان هجاء ولهوا وغزلا،

---

(٣) انظر مناورات الشعرية ص٥١

(١) العمدة ١١٨/١

ولعل ما ورد من قصيد الزهد عنده يمثل طرفا من أحزان حياته بعد أن فارق ثورة الشباب.

ويلحظ أن مقدمة قصيدة الزهد عند البهاء تمثل نقطة انطلاق وصرخة تنبعث من صدر قلق يستشعر نحوفا من منقلب يرد إليه، فلا يدري أيدرك من عمره ما يندم فيه على ما اكتسب، ويستغفر عما اقترف وارتكب؟ لذلك يقول:[١]

تَأبَى وإلى متى التمادِي؟ قد آن بأن يُفيق غافلْ

ما أعظــم حسرتي لعُمْرٍ قد ضاع ولم أفزْ بطائلْ

قد عزّ عليّ سوءُ حالي ما يفعلُ ما فعلتُ عاقلْ

ثم يستطرد في دعاء الله يسأله المغفرة والرحمة

وفي قصيدة أخرى يتوسل البهاء في مقدمة زهده بالنداء حيث يستحث به النفس للتسامي عن الدنيا الدنية، ويبرز دور النداء في الاستثارة التي يحققها من خلال التنغيم الذي يؤدي معنى الاستدعاء والتنبيه معها. يقول:[٢]

أيها النفــسُ الشريفـــةْ إنما دنياكِ جيفـــةْ

لا أرى جــارحــةً قـــد مُلئتْ منها نظيفـــةْ

فاقنــعي بالبُلْغَــةِ النَّــزْ رةِ منها والطفيفـــةْ

و عقولُ الناس في رغـ بتِهِمْ فيها سخيفـــةْ

آه مـــا أسعــد مــنْ كـــا رتُهُ فيها خفــيفـــةْ

فالنداء تخضع أساليبه لعنصر التنغيم إذ هو ضابط مميز لها [١] ومن ثم فنحن نرى في هذا النداء قد تركزت شحنة نغمية خاصة، بعضها في الأداة

---

(٢) الديوان ٢١٥

(١) الديوان ص ١٧٠

الاسمية (أيّ) والآخر في المبادى الأصلي (النفس) فتسمعها في الضغط على الصوت المضعف فيهم (الياء والنون) على التوالي لرسم نغمة صوت معبرة عن حالة الندم تشبه تجسيد صورة الندم في العض على الأصابع. وذلك لأننا يجب أن ننظر إلى شعره أنه فن مقروء في الأصل، بل إنه فن أدبي له أسبابه وطرائقه في التواصل مع جمهوره، فهو منذ بداياته الأولى – ولدى جميع الأمم- لم يكن فنا مقروءا، بل كان يعتمد على السماع في نثره وشعره [٢]

ويظهر دور المقدمة بارزا في قصيدة الزهد عند البهاء بقدر ما تحمله من نغم وتطريز صوتي يظهر في التراكيب، وخاصة التراكيب التي تدور في الشعر حيث يقول: [٣]

ليت شعري ليت شعـــري	أي أرضٍ هي قبـــري
ضاع عمري في اغتراب	ورحيـــلٍ مستمـــرّ
ومتـــى يـــومُ وفـــاتي	ليتـــني لو كنتُ أدري
ليـــس لي في كلّ أرضٍ	جئتُهـــا من مستقـــرّ
بعـــد هـــذا ليتني أعـــ	ــرفُ ما آخـــرُ عمري

ففي هذه المقدمة وظف الشاعر تركيب «ليت شعري» والاستفهام بعده «أي أرض هي قبري» و «متى يوم وفاتي» إلى جانب الخبر في «ضاع عمري» و «ليس لي في كل أرض جئتها من مستقر» ليجسد التردد والاضطراب وحالة لهث شديدة والانفعال القلق ، وارتعاش الملامح حتى إننا لنستشعر زفرات ملتهبة متدفقة من صدره.

(٢) من وظائف الصوت اللغوي ص١٠٢

(٣) قراءة النص وجماليات التلقي ص١١٦

(١) الديوان ص٩٩

وهكذا يتضح لنا أن البهاء في مقدمة قصيدة الزهد يتجاوز المقدمة المخصوصة ويتخذ بديلا عنها المعاني التي تتضمنها القصيدة، كذلك التوسل بالملامح التنغيمية لأسلوب النداء، والاعتماد على توظيف عناصر التلوين الصوتي، من تنغيم ونبر، لتجسيد الانفعال، وما يستتبعه من عناصر براعة الاستهلال.

المقدمة في قصيدة الرثاء

يعتبر الرثاء من أغراض الشعر العربية، فقد ظلت العرب شعراؤها وشواعرها على حد سواء يندبون موتاهم ويتفجعون عليهم. (١)

وإذا كان المديح فن الحياة ولغة الفرح ومجال الأمل، ومعرض الوفاء أو التملق حسب طيات الصدور- فإن الرثاء «فن الموت ولغة الحزن ومجال اليأس ومعرض الوفاء». (٢)

وعلى الرغم من قلة القصائد الرثائية في شعر البهاء زهير ، فإنها تصدر عن نفس تقدر مصيبة الموت ، وقد تشكلت مقدمة قصيدة الرثاء فى شعره وفقا وتبعا لشخصية المتوفي، لذلك نجد العزاء وهو من معاني الرثاء يستهل به رثائية ينفي فيها أخا لصديق له يقول (٣):

شرفَ الدين ما بَرِحتَ أديبا   و حَبِيبـــاً إلى القلوبِ حَبِيبَا
فإذا نَالَك الزمَانُ بِخَطـــبٍ   نال كلُّ الأحبابِ مِنْه نَصيبَا
ولَعَمْرى لقد رزئت أخاً بـــر   راً ومولىً ندباً وفرعاً نَجِيبَا

---

(١) انظر الرثاء لشوقي ضيف ص٧

(٢) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلة ص٨٥

(٣) الديوان ص٣٩

وأصل العزاء [1] أن ينتسب الإنسان إلى أبيه وأجداده أحياء، ثم توسع فيه فصار لمعنى النسبة مطلقا لمن كان منهم حيا أو ميتا، ومنه صار العزاء تذكير من حلت فيهم مصيبة الموت أن الناس جميعا مصيرهم واحد، ليتصبروا بذلك على فراق الأحبة، وهذا المعنى هو نفسه الذي قرره البهاء زهير في قوله:

فإذا نالك الزمانُ بخطبٍ نال كلٌ الأحبابِ منه نصيبا

ويتوسل البهاء بحديث الجزع والبكاء في تشكيل مقدمة قصيدة الرثاء حيث يشكل هذا الحديث تصويرا لنفس ملتاعة تتدفع في بكاء فقيد عزيز، وتكتوي بمصيبتها فيه، ويظهر ذلك صوتا عاليا من أول كلمة في القصيدة حيث يقول:[2]

يعـــزُّ عليَّ فـقدك يا عليُّ ألا لله ذا الأجـلُ الوحِـيُّ
تكدَّرَ فيك صافي العيشِ لما عدمتُك أيها الخلُّ الصفيُّ
لئن أخلـيتَ منك محلَّ أُنسي فما أنا فيك من أسفٍ خليُّ
فبعدك ليس يفـــرحُني بشيرٌ وبعدك ليس يحـزُنني نعيٌّ

فالشاعر يكشف حزنه الشديد ، ومفاجأة الموت يقبض صديقه، فصار صفو العيش كدرا لفقد صفيه وخليله، فاستحال الأنس وحشة والصحب وحدة، وسيظل حزنه دائم عليه حتى لا بشارة تفرح بعد فقده ولا نعي يحزنه لأنه أنفق حزنه كله في هذا الصديق الذي كان مصابه فيه أشد ما حلّ به.

لذلك يستمر الشاعر في حديث اللوعة وألم الوجد حيث يقول: [3]

عصاني الصبرُ بعدك وهو طوعى وطاوعَ بعدك الدمعُ العصيّ
وهـل أبقـت لي الأيـامُ دمعـا فيسعدني به الجفنُ الشقيّ

---

(٤) انظر لسان العرب عزو

(١) الديوان ص٢٩٣

(٢) الديوان ص٢٩٤

فيا جزعي ، تعزَّ ، فليس صبرٌ ويا ظمئي، تسلَّ، فليس ريٌّ
أتمضي أنت منفردا وأبقى لقد غدرتْك نفسك يا وفي
فهل حقٌّ حياتُك يا زهيرٌ وهل حقٌّ وفاتُك يا عليُّ
وحقا صار ذاك البحرُ يبسًا وصوّح ذلك الروض البهيُّ
وأقلع ذلك الغيثُ المرجَّى فلا الوَسْمِيُّ منه ولا الوليُّ
لقد طوتِ الحوادثُ منه جسمًا وليس لذكرِه في الناسِ طيُّ
مَضوا بسريرِه وعليه نورٌ جَليٌّ تحته سرٌّ خفيُّ

وهكذا يمضي الشاعر في بكائه وجزعه حتى إن قصيد الرثاء عند البهاء يأتي شعره تمثيلا على ما ذهب إليه ابن رشيق في اعتبار الجزع مبنى الرثاء [(١)] ولذلك لم يمثل عد المحاسن للمرثي في القصيدة سوى أبيات أربعة بعد الأبيات السابقة امتزجت في آخرها بالدعاء حيث يقول [(٢)]:

وفي أكفانِه نَدْبٌ سريٌّ تخلّفَ بعدَه ذكرٌ سنيُّ
على حين استفاض الذكرعنه و حين أتى كما اندفع الأتيُّ
وكم درّت مكارمهُ لعافٍ كما درّت لأطفال ثُديُّ
وكم أروى على ظمأ نداه سقاه هاطلُ الغيث الرويُّ

وإن كان الاستهلال جزءًا أو معنى من معاني الرثاء فيما سبق ، فإننا نجد نموذجا آخر لنمط المقدمة لقصيدة الرثاء في شعر البهاء زهير، حيث يستهل

(١) العمدة ١٥٣/٢

(٢) الديوان ص ٢٩٤

مقدمته بالزهد حيث يطالب نفسه بنفض اليد من الملاهي والضلال والغواية إذ يقول. [1]

نهـاكَ عن الغـواية ما نهاكا وذقتَ من الصبابةِ ما كفاكـــا
وطالَ سُراك في ليل التصابي وقد أصبحتَ لم تُحْمَدْ سُـراكـا
فـلا تجـزعْ لحـادثة الليالي وقلْ لي إن جَزِعت فما عساكـا
وكيف تلـومُ حـادثةً وفيهـا تبيّـن مـن أحبَّـك أو قـلاكا
بروحي من تذوبُ عليه روحي وذقْ يا قـلبُ ما صنعـتْ يداكا
لعمْرِي، كنـتُ عن هـذا غنيا ولم تعرفْ ضلالَك من هـداكا
لقيت من الهـوى وضنيت منه وأنت تجيبُ كلَّ هوى دعــاكا
فدع يا قلــبُ ما قد كنت فيه ألست ترى حبيبَك قد جـفاكا
لقد بلغـتْ به رُوحي التـراقي وقد نظرتْ به عيني الهـلاكا

فالأبيات جملة تكشف عن العبرة التى تعتري النفس حين يساق حديث الموت وقد أعمل أمره في قريب عزيز، والشاعر يبدو كمن أمسك قلبه بيده يروعه وينهاه ويذكره تشتيت الزمن بين الآلاف ، ويضرب له المثال في خطوب الليالي والحادثات .، ومثل ذلك مما يستعمل في المراثي ويستجاد [2].

ومن الظواهر اللافتة لمقدمة قصيدة الرثاء في شعر البهاء أن يستهل رثاءه بالدعاء ويجعله سابقا على حديث الجزع والأحزان وعد المحاسن. من ذلك مقدمته في رثاء فتح الدين عثمان بن حسام الدين والى الإسكندرية، وكان صديقا له حيث يقول: [3]

---

(٣) الديوان ص١٩٢، ١٩٣

(١) انظر الصناعتين ص٤١٥، وعيار الشعر ص١٢٦

(٢) الديوان ص٢٦٦

عليـك سـلامُ الله يا قبـر عثمـانِ وحيّاك عنّي كلُّ رَوْحٍ وريحـان
وما زال منهـلاً على تـربك الحـيا يُعاديك منه كلُّ أوطـفَ هـتان
لقد خنتُـه فى الـود أن عشـتُ بـعدَه وما كنتُ في ودّ الصديقِ بخوان
وعهدي بصبري في الخطوبِ يطيعُني فما لي أراه اليومَ أظهر عصياني

ثم بعد هذا الدعاء يستطرد في قيم الرثاء من عد المحاسن وإظهار الجزع. والمتأمل قصيدة الرثاء في شعر البهاء زهير يجد الدعاء باعتباره معنى من معاني الرثاء يتأخر عن المقدمة أو الاستهلال إلى الخاتمة . كما في قصيدته «رثاء عزيز» حيث يقول: (١)

ويا مَنْ قد نوى سفراً بعيداً متى قل لي رجوعُك من نواكا
جزاك اللهُ عني كلَّ خـيرٍ وأعلمُ أنه عني جـزاكا
فيا قبرَ الحبيـبِ وددت أني حَمَلْتُ ولو على عيني ثـراكا
سقاك الغيثُ هتّـانا وإلا فحسبُك من دموعي ما سقاكا
ولا زال السـلامُ عليك مني يَرِقُّ مع النسيم على ثراكا (٢)

ولعل تقديم الدعاء في قصيدة الرثاء هذه مردها إلى الظروف التي شملت وفاة المرثي حيث إنه قد توفى بآمد سنة ٦٣١هـ (٣) فلعله لم يحضر الوفاة وتوديعه، فاتخذ من دعائه نداء مجازيا يتوسل به أداء حق الوفاء له.

إذن فمقدمة قصيدة الرثاء في شعر البهاء تتكشف ملامحها فيما يلي:

١-ارتباط مقدمة الرثاء عموما في موضوعها بقيم الرثاء

(١) الديوان ص١٩٤

(٢) انظر كذلك قصيدته «رثاء» في الديوان ص٢٩٣، ٢٩٤

(٣) الديوان ص٢٦٦

٢-تنوعت المقدمات في قصيدة الرثاء بين الزهد من جهة وبين قيم الرثاء مثل حديث البكاء والجزع، والعزاء، والدعاء من جهة أخرى.

٣-تفاوت مقدمة قصيدة الرثاء في الطول والقصر.

٤- ارتبط معنى قيم المقدمة لقصيدة الرثاء بعلاقة المرثي بالشاعر.

المقدمة في قصيدة الوصف:

يرى فريق من الباحثين المحدثين أن الوصف ليس غرضا من أغراض الشعر، «ذلك أن فن الوصف يستغرق- في رأيهم- جل الشعر القديم»[١] وجل ما انتهى إليه البحث الحديث أن باب الوصف يختص بكل ما فى الطبيعة عدا الإنسان ، ومن ثم توارى مصطلح الوصف ليحل مكانه مصطلح شعر الطبيعة (ساكنة ومتحركة).

وتمثل المقدمة ضرورة في قصيدة الطبيعة عند البهاء زهير في مجال وصف الطبيعة، وتبرز عنايته بالمقدمة من حيث إنها تعكس احتفاءه بمجال موضوعه والمعاني الوصفية في قصيدته . من ذلك توطئته في وصف بستان نداه الطل، وحكت أغصانه العقود، وانتشرت أشعة الأصيل على أوراقه تنثر الذهب. وتتشكل هذه المقدمة من مقطع تعجبي يحمل معاني تمثل اختزالا لقيم الوصف ، لهذا البستان حيث يحمل هذا المقطع ذلك الأثر النفسى من جمال البستان، الأمر الذي معه تكشف المقدمة عن موضوعها، بل تكون أيضا من عناصر استمالة القلوب والأسماع حيث تقدم الدليل على حسن الموضوع قبل عرضه يقول: [٢]

لله بستـــاني ومـــا قضَّـيتُ فيه من المآربْ

(١) دراسات فى الأدب الجاهلي ص١٠٦

(٢) الديوان ص٢٤

لهفى على زمني بـــه والعيشُ مخضرُ الجوانب

فهذا الابتداء بهذه الصورة شائق يثير في النفس تساؤلا لعله بلفظة «كيف هذا البستان؟» فيكون في هذه الحالة «داعية إلى استماع لما يجيء بعده من الكلام» [١] لذلك قال بعد هذه المقدمة:[٢]

فيروقني والجو منــــ ـــهُ ساكنٌ والقطــرُ ساكبْ
ولقد بكرتُ له وقـــدْ بكرتْ له غُرُّ السحـــائب
والطلُّ في أغصـــانهِ يحكي عقودا في تَــــرائبْ
وتفتحــتْ أزهـــارُه فتأرجحتْ من كلِّ جانـــبْ
وبدا على جنبـــاتِـهِ تمــرٌّ كأذنابِ الثعــالـــبْ
وكــأنمــا آصالـــهُ ذهبٌ على الأوراقِ ذائـــبْ

فإذا انتقلنا في الإطار ذاته إلى وصف الطبيعة التي تمثل موطنا عاش فيه الشاعر بين أهله، يستظل سماءه ويرتوي بمائه ويتوسد أرضه، نجدُ المطلع الدعائي الذى يعكس تعلقه بهذا الوطن وأهله، يقول: [٣]

سَقَى واديا بين العريـــشِ وبَرْقَــةٍ مِنَ الغيث هطّالٌ ، هناك وهَتَّانُ
وحيًّا النسيمُ الرطبُ [مصراً][٤] إذا سرى هنـــالك أوطانٌ إذا قيل أوطان
بلاد متى ما جئتَها جئــــتَ جَنَّــةً لعينِكَ منها كلما شئتَ رِضوَانُ

فمصر الوطن الذي عاش فيه،والدار التي سكن إليها، ولذا فقد حدها شرقا وغربا في دعائه، ليشملها الدعاء بالسقيا والتحية بالنسيم الرطب.

---

(٣) الصناعتين ص٤٥٧

(٤) الديوان ص٢٤

(١) الديوان ص٢٦٤

(٢) ما بين المعقوفين ساقط فى المطبوع . وهو لازم لضبط الوزن .

ومثل هذه المقدمة الدعائية نجدها في قصيدة أخرى، يصف فيها موطن مولده من أرض الحجاز حيث يقول: (١)

سقى اللهُ أرضاً لست أنسى عهودَها ويا طولَ شوقي نحوَها وحنيني

بلادٌ إذا شـــارفتُ مـــنها نجومَها بدا النُّورُ في قلبي وفوقَ جبيني

إن مثل المطالع أو الاستهلالات الدعائية، تشير إلى أن بداية قصيدة وصف الطبيعة عند البهاء زهير تمثل قَبَسًا من قلبه ومشاعره، وليس مجرد وصف للخارج منقطع عن الوجدان، بمعنى أنها ترتكز على خصائص نفسية للشاعر، حيث يصور الطبيعة محبوبا يبادله الشاعر الإعجاب أو الولاء أو هما معا. والمقدمة وإن عبرت في بنائها الفنى عن المطلع أو الاستهلال أو الابتداء- فإنها تمثل عند الشاعر حالته الانفعالية واستجابته الفنية تجاه الموضوع.

أما جانب الوصف الذي يكون موضوعه حالة نفسية أو انفعاليه، فإننا نلحظ أن البهاء زهير لم يتخذ له مقدمة مخصوصة، ويبدو لنا أن مردّ طرح الاستهلال إنما يعود إلى أن باعث النظم في هذه الحالة نوع من القلق والاضطراب النفسي.

ومن ذلك تصويره وحشة غربته فى بيت امرأة أرمينية، حين حل بها في سَفْرَة له لمشقة أصابته وليل هجم عليه ، إذ نراه يشكو فى ضجر من رطانتها وقلة فهمه لكلام أهلها، وعدم أنسه وراحته لديها وكأنه نزل بواد قفر، يقول: (٢)

تُكَلّمــني بالأرمــنيةِ جـــــارتي أيا جـــارتي ماالأرمــنيةُ من طَــبْعي

ويا جـــارتي، لم آتِ بيتَــكِ رَغبةً ولا أنت مَنْ يُــرْجَى لضُــرٍّ ولا نفع

---

(٣) الديوان ص٢٧٥

(١) الديوان ص١٥٢، ١٥٣

دعاني إليك الليلُ والأينُ و السرى فصادَفتُ أمرا ضاق عن حَمْله وُسْعِي
كلامُك والدولابُ والطفــلُ والرّحا فلم أدر ما أشكـــوه من ذلك الجمع
كـــلامُك فيـــه وحـــدَه لي كفـــايةٌ كأن صخورا منه تُقْـذَفُ في سَمْعي
لــك اللهُ ما لاقيــتِ ياعـــربيتي وماذا الذي عُـوِّضْتِ بالْبَانِ والجِزْعِ
سأدعــو على الجُرْدِ الجيادِ لأنها سَرَتْ، فَأَتَتْ بي واديا غَيْرَ ذِي زَرْعِ

لقد كان فتور نفسه تجاه تلك المرأة داعيا لقصر القصيدة، وخلوها من مقدمة مخصوصة، ذلك أن المرء أن يطيل في حديثه عمن يحب، بينما يوجز في حديثه عن غير ذلك ممن لا تعلق لقلبه به.

وآخر ملامح المقدمة في قصيدة الوصف عند البهاء زهير الاعتماد على المباشرة في الولوج إلى الغرض دون تقديم مخصوص، حيث يهجم على موضوعه ويتناوله وثبا، ومثال ذلك قصيدته التي يصف فيها حال صديق له، أتى مصر، فأقام بها إلى أن نفد جميع ما معه، يقول على لسانه: (١)

دخـلتُ مصـرَ غنيا وليس حـالي بخافي
عشرون حِملَ حريرِ ومثــلُ ذاك نَصَــافي
وجمـــلةٌ مــن لآلٍ و جوهرِ شفـــــافِ
ولي ممـــاليكُ تركٌ من المِلاَحِ النظـافِ
فرحتُ أبســـطُ كَفِّي وبالجميـلِ أكـــافي
وصرتُ أجمعُ شملي بســـالفِ و سُلافِ
ولا أزالُ أواخـــــي ولا أزالُ أصـــــافي
وصار لي حرفـــاءٌ كانوا تمام جـرًا في

(١) الديوان ص١٧٣، ١٧٤

وكلٌ يومٍ خُـــــوَانٌ من الجِدَى و الخِرافِ
فبعتُ كلَّ ثمـــــينٍ معي من الأصنـــــافِ
واستهلكَ البيــعُ حتى طـــرَّاحتي و لِحافي
صَرَفْتُ ذاك جميعـــاً بمصرَ قبل انصرافي
و صرتُ فيها فقيــرا من ثروتي وعَفــافي
وذا خــــروجيَ منها جَوْعَانَ عُرْيَانَ حافى

فهذه القصيدة برغم أنها خلت من المقدمة، فإنها تعكس قدرة فنية في اختزال التجربة وأفكارها فتبدو كثيفة على الرغم من قلة عدد الأبيات. وربما ساعد على جودة البناء وجود بعض الملامح القصصية حيث تتتابع الأحداث، وحيث التعبير بزمن الماضي في الجانب الساخر.

كما إن المقام في هذه القصيدة يبدو فيه الارتجال [1]، وفيه مشقة لا تخفى فإذا نظرنا إلى القصيدة باعتبار ذلك وجدنا أن مما يسلم الشاعر المرتجل فيه من الزلل. وإن كان فيه معذورا- أن يقتصد في القول وأن يقتصر في قوله على ما يرمي إليه مباشرة.

وبذلك يتضح لنا أن ملامح مقدمات الوصف عند البهاء زهير تتمثل في أن المقدمة تعكس عادة موضوعه الوصفي ثم توظيف المطلع التعجبي، أو الدعائي، ليكون استهلالا لوصفه. وأن كثيراً من ذلك يمثل انفعال الشاعر الذى يرتكز على مشاعره تجاه الموضوع .

المقدمة في قصيدة الهجاء:

إن مدار حياة المرء في مجتمعه بين حُسْن وقُبْح، واستحسان ورفض، ومن ثم كان المدح والفخر بكل حُسْن، وكان الهجاء بكل قُبْح، ومقياس الحسن

---

(١) انظر العمدة باب في القطع والطول مواضع متفرقة.

والقبح مرتبط بقيم المجتمع ومن ثم فإن أغلب معانى الهجاء تدور على ما يناقض فيه المهجو مُثُلَ المجتمع وفضائله.

ولذلك عدوا الهجاء من الشعر هو « الذي يدور حول شخص معين لأنه ارتكب إثما أو اكتسب جريرة أو أتى ما يغضب الشاعر »(١) فيعمد الشاعر في هجائه إلى الاجتهاد في تجريد مهجوّه من المثل و «أن يسخر منه ما استطاع حتى ينزل من شأنه بين الناس»(٢)

وشعر الهجاء فى ديوان البهاء زهير ليس كثيرا، إذ يبلغ سبع قصائد، تدور معانيها في جملتها على مخالفات مُثُل المجتمع وفضائله وأعرافه.

ومن جهة بنية القصيدة الفنية من حيث المقدمة، نجد أن قصائد الهجاء عند البهاء زهير، تخلو من مقدمة خاصة، إذ تتسم بولوج الموضوع مباشرة . من ذلك هجاؤه لشخص يغتابه، حيث يقول: (٣)

يا من تَجَنَّنَ عامدا   و أُريدُ أُذْهِبُ جَنَّهُ
وعلمتُ ما قد قالَه   عني و ما قد ظَنَّهُ
وسمعتُ عنه بأنه   يغتـــابُني وبأنَّهُ
و كأنَّه كلبٌ عوى   لا بل أقـــولُ بأنَّهُ
فلأكــــوِيَنَّ جبينَه   وَسمًا وأَقْطَعُ أُذْنَهُ
وأكــونُ كلباً مثلَه   إنْ لَمْ أُصدِّقْ ظَنَّهُ
لوكان أهلاً للجميـ   ـل تــركــتُه لكنه

(١) الهجاء الجاهلي ص١٦٢

(٢) دراسات في الأدب الجاهلي ص١٤٤

(٣) الديوان ص٢٧٦

من ذلك أيضا قصيدته التي يهجو فيها شخصا بسوء حاله وفساد أمره، وطول غوايته وضلاله ، إذ يقول فيها [١]

أراني كلما استخبرتُ عن حالك لا تُفْصِحْ
وفي غالبِ ظني أن هذا الوجه لا يُفْلِحْ
لقد أصبحتَ تَسْتَحْسِنُ ما غيرُك يستقبحْ
وقد أخرتَ ما كنتَ به مِنْ قَبْلُ تستفتحْ
إذا لم تحفظِ الحمدَ فَلِمْ تَسْأَلُ عَنْ سبِّحْ
إلى كم أنتَ في غيِّكَ تُمسى مثلما تُصْبِحْ
وكم تصحبُ من يُفْسِدُ في الأرض ولا يُصْلِحْ
وكم ينهاك مخلوقٌ وإنْ كانَ فلا ينجحْ
فيالله متى يقدحُ من ليس يُرَى يُفْلِحْ؟

ومثل هذا الاتجاه في قصيدة الهجاء إنما مرده إلى أن الشتم ليس من الطباع النقية أن تميل إليه وتستعذبه ، بل تمجه وتنفر منه، وإقبال الشاعر عليه في المثالين السابقين مرتهن بموقف مفاجئ في الأول ومتكرر على جهة الصدمة من حال المهجو في الثانية، الأمر الذي يتوافق معه أن تنطلق المعاني التي انصهرت في صدر الشاعر استجابة لذلك الموقف دون التمهيد الذي قد يكون عائقا عن تحقيق الهدف من موضوع الهجاء.

وقد يعتمد البهاء زهير في مباشرة الهجاء على آلية التصوير، لما للتصوير من قدرة على جذب الانتباه والتأثير [٢]، وبخاصة إذا كان الهجاء ينحي

---

(١) الديوان ص٥٨

(١) هذا التأثير نشبهه بتأثير الصورة المرئية في التلفزيون، الزائد على المادة المسموعة أو المقروءة الخالية من التصوير.

ناحية السخرية والتهكم، ومن مثل ذلك القصيدة التي يحكي فيها تصوير بغلة ثم ينقل كل ملامح التصوير على المهجو، فيحقق بذلك التصويرِ إلى جانب المعنى المراد التوضيحَ والتوكيدَ، في هذه القصيدة يقول: (١)

لــك ياصــديقي بغــلةٌ	ليست تســاوى خردلة
تمشى فتحسبُها العيــو	نُ على الطريقِ مُشَكَّلَة
و تُخــالُ مــــدبرةً إذا	ما أقبلتْ مستعجـــلَة
مقدارُ خطوتِها الطويـــ	ــلةِ حين تسرع أنْمُلَة
تهتــزُّ وَهْيَ مكـــانَها	فكأنما هي زَلْـــــزَلَة
أشبهتَها بل أشبهتْــــ	ـــك كأن بينكــما صِلَة
تَحكي خِصَالَك في الثُّقَا	لَةِ والمَهَـــانَةِ والبَلَة

وفي قصيدة أخرى يرسم الشاعر صورة لامرأة متصابية حيث يقول: (٢)

كَمْ ذا التصاغُرُ والتصابي	غالطتِ نفسكِ في الحسابِ
لــم يبــقَ فيــك بقــيةٌ	إلا التعــلُّلَ بالخِضَـــابِ
لا أقتــضيكِ مـــــــودَّةً	رُفِعَ الخَرَاجُ عن الخَرَابِ
ما العيش إلا في الشبــا	ب وفي معــاشرةِ الشبابِ

ثم يستطرد في استكمال ملامح تلك الصورة. وهذه القصيدة بالإضافة إلى ما فيها من تجسيد وتشكيل للصورة المؤثرة في الجانب الحسي والجانب المعنوي للمرأة المهجوة، فقد تآزرت عناصر أخرى فيها مثلت طاقة المفتتح المباشر للموضوع، ومن ذلك تعبير «كم ذا» وهو تعبير يحوى في دلالته نغمًا للتعبير

---

(٢) الديوان ص٢٢٧

(٣) الديوان ص٣٦، ٣٧

عن شدة ضجر الشاعر تجاه تلك المرأة، إلى جانب إيقاع تنغيمي يحمل المبالغة في الفعل المنتقد سواء صفته أو تكرير حدوثه.

ومن هذه العناصر اعتماد المعنى على الكناية فى عبارة «غالطت نفسك في الحساب»، وما يحمله هذا التعبير من ملامح عامية وشعبية، الأمر الذي يجعل من هذا المفتتح فيضا من بواعث الانتباه ومثيرات الإدراك.

وهكذا تتسم ملامح المقدمة في قصيدة الهجاء عند البهاء بالمباشرة مع الاستعانة بالتصوير والعناصر اللغوية، لتخليق آلية بديلة عن المقدمة الخاصة تحقق وظيفة المقدمة وتعبر عن نمط جديد له قدرة في تشكيل فاعلية للبناء الفني في القصيدة.

المقدمة في قصيدة المشيب:

إن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب؛ فهو دائما ينكره ويتكرهه وأكثر الناس لا يكرهون الشيب لتبدل اللون، بل لأنه دليل ذهاب بهجات الشباب وإدبار الحياة بعد إقبالها .

وما تحمله لفظة «شباب» من إيحاءات ودلالات الفتوة والحسن وما يتبع ذلك من صور العلاقات الاجتماعية المختلفة، بخاصة عند الشعراء، لامتزاج الشباب ودلالاته بكثير من المظاهر الاجتماعية التي تتمثل في أغراض الغزل واللهو، وغيرها.

ومن أجل ذلك نجد قصائد المشيب عند البهاء زهير يتصدرها الاستهلال المباشر بجملة من معاني موضوع الشيب وما يتعلق به منها، فيحقق انسجاما عاما مع تفاصيل الغرض، من ذلك تذكر الشباب وبكاؤه لما يوافقه من وصل، يقول: (١)

رحلَ الشبابُ ولم أنَـلْ ... مِـن لـذةٍ فيه نصـيبي

(١) الديوان ص٣١

يا طيبَهُ لو لـم يكـنْ ملأ الصحـائف بالذنوب

أرسلتُ دمعـي خلفـه فعسـاه يرجعُ من قريب

هيهاتَ، لا واللهِ ، مـا هو بالسميعِ ولا المجيبِ

فقد انجلى ليلُ الشبـا بِ وقد بدا صبحُ المشيبِ

فقلِ السلامُ عليكَ يـا وَصْـلَ الحبيبةِ والحبيبِ

والشيء ذاته مع التصريح بتباريح الشيب، وذهاب الشباب وانقطاع لذاته، حيث صارت الضلوع كالبيت الخاوي، الذى نسجت عليه العنكبوتُ خيوطها ، فحجبت عن القلب الذكرى. يقول: (١)

أمذكِّري عهدَ الصبـا بعد الإنـابةِ و الرجـوعِ

أذكَرْتَني أشياءَ مِـن زمنٍ تركـتُ بها ولوعي

أشياءَ ذقتُ لفقـدها ألمَ الفِطَامِ على الرضيـعِ

نسجتْ عليها العنكبو تُ وغودرتْ بين الضلوعِ

في هذه المقدمة لقصيدة المشيب يظهر أثر تكثيف التصوير آلية من آليات الجذب وبواعث الانتباه، كما في تصوير آلام مفارقة لذات الشباب بآلام الفطام، وكذلك إشارته إلى بعد ذكرى اللذات بتصوير كنائي في عبارة « نسجت عليها العنكبوت» وفي ضوء هذا التصوير الذي يجسد حالة انفعالية للشاعر لعلنا نتسمع النداء في البيت الأول وكأنه ممطول الصوت مع شهيق كأنه تنسم للذكرى تبرد نار الصدر المكتوى بمفارقة الشباب إلى المشيب، وقد تحول الحال معه إلى يأس من معاودة الشباب ولذاته، ويوضح ذلك مطلع في قصيدة أخرى حيث يقول: (٢)

عشقٌ تجـدَّدَ ثانيهْ وقوى الشبيبةِ واهيهْ

(٢) الديوان ص١٥٨

(١) الديوان ص٢٩٨

فَعشقْتُ لاأملاً بلغــ ـــت ولابقيتُ بجاهيهْ

فإذا سمعت بعاشقٍ فاسألْ دوامَ العافـــيةْ

فذكرى الشباب وإلحاحها على النفس من البقايا التي يُتَوَسَّلُ به للحدّ من أعباء الشيب، وثقل همه على النفس؛ مما يجعل حديث هذه الذكرى لحظة تأمل، يغمض فيها الشاعر عينيه، ليستقبل تلك الصور، مستدعياً لها من ماضيه ثم لا يلبث أن يفيق على واقع شيبه، فيعلق عليه عباءة الهم، لكنه يظل متمسكا بتلك الذكريات، يرددها آلام الشيب وتباريحه ويستهل بها حديثه عن الشيب ليخفف عن نفسه.

وقد يستبد ألم الشيب وتستحكم ذكرى الشباب، غير أنه لا سبيل لكي يعود الزمان ، فلا يجد الشاعر غير البكاء على الصبا والشباب يستهل به معاني الشيب حيث يقول: (١)

أيا باكيـــا لزمـــانِ الصِّبَـــا طــويلٌ عليــك طويلٌ عليكْ

أضعتَ الــذي كــنتَ تَعْتَــاضُهُ وما كنتَ تعرفُ ما في يديكْ

خَسِرْتَ الصِّبَا وخَسِرْتَ الشباب فلا شيءَ أخسرُ من صَفقَتَيْكْ

يستخدم البهاء في هذا المطلع النداء، والإسقاط لإشراك المتلقي منه في التجربة شعورا وتكوينا، فكم متلق يجد نفسه في شخصية الشاعر، وكم شاب إذا سمع ذلك تنورت أمامه طريقه، فآثر أن يتجنب في شبابه ما يعض عليه إصبعه في المشيب، وبهذه الآلية يُجْنب المتلقي، ويحقق الاستهلال قيمة فنية وتوظيفا جيدا.

ومن تنويعات الاستهلال في قصيدة المشيب، الحديث عن إدبار الحياة، واختلاف الوصل بين المحبين، وتحول معاقرة الهوى والغرام إلى فراق وإقلاع، يقول: (١)

(١) الديوان ص٣٠٣

وعاذلةٍ باتــتْ تلــومَ على الهــوى وبالنُّسكِ مَن شرْخِ الشبابِ تشيرُ
لقد أنكــرت منى مشيبا على صبًــا ورقَّــتْ لقــلبي وَهْوَ فيه أســيرُ
أتتني وقالت : يا زهيرُ ، أصَبْوَةٌ [٢] وأنت حقــيقٌ بالعفــافِ جــديرُ!

وآخر تنويعات الاستهلال المباشر لقصيدة المشيب عن البهاء تفعيل الدلالات الإيحائية للألوان، وتوظيف أسلوب الحذف في التراكيب لإثارة ذهن المتلقي وترقبه إلى القصيدة، يقول: [٣]

كــانَ البياضُ يروقُني حتى رأيتُ الشــيبَ مني
فاليــومَ يالــونَ البيــا ضِ إليكَ ثم إليــكَ عني
فلقد هجــرتُ بك الصبا ونســيتُهُ حــتى كــأني
ويقالُ: إنــك قــد كَبِــرْ تَ عن الهوى فأقــول: إني

فالبياض الأول دلالة على الصفاء والابتهاج ، وكل نقى قلبا وقدًّا مما يعني إقبال الشاعر عليه، أما البياض الثاني فيتعلق بما يلحق المرء عند الشيب حين ينحسر سواد الشعر فيهاجمه الشيب وهو ما ينفر منه الشاعر.

وإضمار الخبر أدى إلى قلة الألفاظ المتضمنة للقافية كما في «كأني» و«إني» في البيتين الثالث والرابع، مما زاد في إيقاع الجرس الموسيقى، الأمر الذي زاد من تأثير ملامح المطلع، القادرةِ على جذب الانتباه، وشحذ الالتفات لموضوع القصيدة والتأثر به.

وهكذا يتضح لنا أن المقدمة في قصيدة المشيب عند البهاء تتسم بالمباشرة، وأن التوسل الاستهلالي يتمثل في تناول معاني متصلة بغرض القصيدة من نحو

(٢) الديوان ص٩٣

(٣) في الأصل «أصبوةً» ولا وجه له، فالسياق استفهام توبيخي

(١) الديوان ص٢٧١

حديث ذكريات الشباب وبكاء الشباب، وتحول معاقرة الهوى إلى القطيعة والفراق، كذلك يستعين البهاء بتوظيف الدلالات الإيحائية للألوان والحذف فى التراكيب لإثارة المتلقي؛ ضمانا لمتابعته موضوع القصيدة، بالإضافة إلى تكثيف التصوير آلية من آليات الجذب وبواعث الانتباه.

المقدمة في قصيدة الإخوانيات:

يعد شعر الإخوانيات من الأشعار التي تضم جملة من الأغراض المتعددة، ولذا فقد عدّه بعض الباحثين مصطلحا أدبيا عاما حيث إنه يمثل أغراضا من مثل العتاب والاعتذار والشكوى والشكر والاستهداء والتهنئة، وما يلزم من حسن العهد والميثاق بين الإخوان والأصدقاء (١)

وقد دار شعر الإخوانيات في ديوان البهاء زهير حول معظم هذه الأغراض فنجد عنده الاعتذار والعتاب، والشكوى والشكر، وإعلان الوفاء والنصح، والدعوى إلى الصلح.

ومن حيث البناء الفنى لقصيدة الإخوانيات في شعر البهاء زهير، فإنه يلحظ عدم طول القصيدة، فأغلبها بين سبعة أبيات وعشرة أبيات، وقصيدتان فقط إحداهما في خمسة عشر بيتا والأخرى في ستة عشر بيتا، وقد كان لهذا أثر في تشكيل المقدمة؛ إذ اتسمت أيضاً وعدم تقديم غرض مخصوص بين يدي القصيدة إلا جزءًا من معنى الغرض ذاته.

من ذلك شكره لأحد أصدقائه وقد أهداه هدية فيمزج شكره بدعائه له حيث يقول: (٢)

دمتَ في أرغدِ عــيشٍ كلَّ يومٍ في مزيـــدِ
قد أتانا الطبـــقُ الملـــ آن بالوردِ النضيـــدِ

---

(١) انظر الإخوانيات في الشعر العباسي ص٥

(٢) الديوان ص٨٠

غيرَ أنى لا أحب الـــــ ـــوردَ إلا في الخدودِ
وأتاني منك شِعْـــــرٌ كلُّ بيتٍ في قصيـــدِ
كاملُ الحسنِ فما أغْـ ـــناه من حسنِ النشيدِ
فلك الحمـــــدُ إذا ما قلتُ يا عبدَ الحمـــيدِ
إنَّ حالاً أنت فيـــــها في قيامٍ أو قعـــودِ
قرَّب اللهُ لمــــــولا ي بها كلَّ السُّعُــودِ
وتمليتَ من الصِّحْـــــ ـــحةِ بالثوبِ الجـديدِ

ومثله في المباشرة ثناؤه على صديق، يمزجه بإعلان الإخلاص والوفاء ردا على كتاب قد أرسله إليه، يقول: (١)

وَرَدَ الكـــتابُ وإنه عندي وحقِّكمُ كـــــريمُ
ففضَضْتُهُ فوجـدتهُ مِنْ حُسْنِه دُرٌّ نظيــــمُ
حسنتْ معانيه و قد رقَّتْ كما رقَّ النسيــمُ
أحبابنا إني علـــى حسنِ الوفاءِ لَكُمْ مقيمُ
وحياتِكــم وُدِّى لكم هو ذلك الودُّ القـــديمُ
أنا ذلك الصبُّ الذي أبدا بذكركمْ يَهِــــيمُ
أهتزُّ من طربٍ لكمْ ولربما طَرِبَ الحــكيمُ
فعليكُم مـــني السلا مُ فودُّكمْ عندي سلـــيمُ

وفي مثال آخر يستهل بالشكوى والعتاب مستميلا صديقه إلى الصلح يقول: (١)

---

(١) الديوان ص٢٣٠

أشكو إليك لأننا أخـــوانِ سيَّانِ شأنكَ في الخطوبِ وشاني
سقطَ التكلُّفُ والتجمُّــلُ بيننا والأهلُ أهــلي والمكــانُ مكاني
وأخوك مَنْ شَهِدَ الوفاءُ بوُدِّهِ وشكا لِمَا تشكُو من الحَــدَثانِ

والملاحظ في النماذج الدالة السابقة أن المباشرة في غرض القصيدة لا يجب أن نعدها تخليا عن قيمة الابتداء بغرض مخصوص، وإنما يجب أن نعدها نمطا له؛ حيث إن التوظيف لعدمية الابتداء بغرض مخصوص، أو بلفظ آخر المباشرة ، إذا حققت الفائدة المرجوة من الابتداء اعتبرت ميزة فنية، خاصة وأن معاني الابتداء متصلة بمرامي غرض القصيدة.

وقد يضاف إلى المباشرة في قصيدة الإخوانيات في شعر البهاء استخدامه بعض الأساليب الإنشائية في إثراء الابتداء، من ذلك قصيدته في عتاب واعتذار حيث يستهلها بقوله:(٢)

أأحبابَنا، بالله كيف تغيــــرت خلائقُ غُرٌّ فيكم وغرائـــــزُ
لقد ساءني العَتْبُ الذي جاء منكم وإنيَ عنه لــو علمتمْ لعاجـــزُ
لكم عذركم، أنتم سمعتمْ وقــلتمُ ومحتملٌ ما قد سمعتم وجـــائزُ
وإن كان لي ذنبٌ كما قد زعمتُمُ فما الناسُ إلا المحسنُ المُتَجاوزُ

فهذا التسلسل الإنشائي المتمثل في النداء بهمزة القريب في «أأحبابنا» والقسم بأغلى صريح القسم في «بالله» ثم الاستفهام الإنكاري في «كيف تغيرت خلائق» هذا القدر من الأساليب بما يحمله من إيقاع تنغيمي وتطريزي مؤثر يستدعي بالضرورة تحقيق الأثر النفسى المطلوب من غرض القصيدة حيث يساعد في استمالة القلوب وتهيئة الأسماع.

(٢) الديوان ص٢٥٢، ٢٥٣، وانظر كذلك قصيدته «الأخ الحبيب» الديوان ص٢٢٢

(١) الديوان ص١٣٥.

يؤكد ذلك – توظيف تلك العناصر مقومات للإبتداء – ما جاء في قصيدة أخرى حيث يقول [١]

خليليَّ، مَنْ أشتاقُ في البعد منكما فلو كان شوقا واحدا لكفـــاني

خليليَّ، وجـدي كالذي قد علمتما فهل مثلُ وجدِي أنتما تجـــدانِ؟

خليليَّ قد أبصـــرتُما وسمعتُما فهل ليَ في أهلِ المحبةِ من ثانِ

ففي النداء المتكرر «خليلي» ما يتلمس معه صدق السريرة ومكنون المودة، وفي الاستفهام في «من أشتاق في البعد منكما؟» و«فهل لي في أهل المحبة من ثان؟» نفي، يضاف إلى الإقرار في الاستفهام «فهل مثل وجدي أنتما تجدان؟»؛ مما يجعل الابتداء نشاطا ومبادلة، يشكلان في مخيلتنا حضورا لذلك اللقاء حيث نتصور الانطباعات الصامتة الدالة عن حال المتلقين المقصودين بالخطاب، الأمر الذي يجعلنا نستشعر جودة توظيف تلك العناصر اللغوية والأسلوبية بديلا عن المقدمات المخصوصة، ما دام هناك أثر لذلك التوظيف في إثراء البنية الفنية وفاعليتها، ومدى تأثيرها في التمهيد لمعالجة الغرض الرئيسي للقصيدة.

ومن العناصر اللغوية والأسلوبية لاثراء الابتداء استخدام طريقة الحوار في الاستهلال بالمباشرة لقصيدة الإخوانيات في شعر البهاء. والحوار المراجعة في الكلام [٢] بين اثنين غالبا أو بين طرفين عموما، وقد يبدو الحوار لكثيرين أنه من ملامح لغة الأجناس النثرية كالفن القصصي والمسرحي، غير أن ذلك لا يمنع أن للشعر منه نصيبا، وإن كانت اللغة الشعرية تختلف عن اللغة النثرية [٣]

(١) الديوان ص٢٥٦

(٢) انظر أساس البلاغة (حور)

(١) انظر النقد الأدبي الحديث ص١٢٠ وما بعدها

وقد يكون الحوار طويلا أو قصيرا، ومرد جودة طول الحوار أو قصره إلى موقف الحكى حيث يتحقق من الأهداف الجمالية والتصويرات البيانية وغيرها من عنصر تجويد الحوار [١].

وقد كان للحوار ذلك الدور في استهلال قصيدته الإخوانية حيث كتب إلى صديقه الفقيه الحافظ النبيه معتذرا يقول [٢]:

قالوا: النبيهُ ، فقلتُ: أ هــــ ـــلا بالنبيـــهِ ومرحبا
قالوا: صديقُك، قلت: أعــــ ـــرفُه الصديقَ المجتبى
قالوا : أتـــى لك زائـــرا متـــودِّدا متحـــببا
قلتُ : الكـــريمُ، ومثلـــهُ مَولًى تُحَلُّ له الحُـــبا
فنهضـــتُ إكـــراما لـــه عجبـــا، وقمـــت تأدُّبا

فالحوار شبه المسرحي، والمراوحة بين ألفاظ «قالوا» و «قلتُ» أثرتْ الحركة والنشاطَ في ابتداء القصيدة، كما أن معاني المديح التي تضمنها الابتداء جعلت منه مدخلا متوافقا مع معالجة موضوع الاعتذار، باعتباره غرض الإخوانية المقصود في هذه القصيدة حيث يقول: [٣]

قـــالوا أقـــام هـنيهةً ثم انثنى متغضِّـــــبا
فعجبتُ مما قد سمـــعــ ـــتُ وحُقَّ لي أن أعجبا
ولعل أمراً ســـــاءه من جانبي فتجنبـــــا
أو، لا، فبعضُ الحاسديـــ ـــن سعى إليه فـــألَّبا

(٢) انظر تطور لغة الحوار في المسرح العربي المعاصر ص٢٨

(٣) الديوان ص٤١

(٤) الديوان ص٤١

لا أمَّ لي إن كــــــان ما نقلَ الحســــودُ ولا أبا

وهكذا تتلخص ملامح المقدمة في قصيدة الإخوانيات في شعر البهاء زهير في المباشرة دون تقديم غرض مخصوص بين يدي القصيدة، غير أن ذلك يعد توظيفا لنمط عدمية المقدمة بهذه الصورة مع الاهتمام بالاستهلال في تلك المباشرة ببعض المعاني التي تتضمنها قيم الإخوانيات من مثل الشكر والثناء والشكوى والعتاب، كذلك توظيف الأساليب الإنشائية في إثراء الابتداءات وطريقة الحوار.

المقدمة في قصيدة المجون الخمريات [١]:

تتوزع ملامح البناء الفني لقصيدة الخمريات من حيث المقدمة والابتداء في شعر البهاء زهير في ثلاثة ملامح هي:

١- ملمح القصيدة الخمرية المباشرة

٢- ملمح القصيدة الخمرية ذات المقدمة الغزلية

٣- ملمح القصيدة الخمرية ذات المقدمة الوصفية.

ولا يفوتنا أن نذكر في الإطار ذاته أن ترتيب توارد هذه الملامح، لوحظ فيه أن ملمح القصيدة الخمرية ذات المقدمة الغزلية يمثل أقل نسبة توارد، في حين تتساوى نسبة الملمحين الآخرين.

والقصيدة الخمرية المباشرة تتشابه مع مثيلاتها في الأغراض الأخرى؛ حيث يتضمن الاستهلال معنى من معاني الغرض العام. من نماذج ذلك قصيدته

(١) يقصد بها عموما القصائد التي تتناول مظاهر اللهو والمجون ولقاءات الندماء حول الكئوس والقيان ووصف الخمر

التي يحكي فيها مداومته الشراب والنشوة، وقد طرق ليلته المرح بحسن مجلس وجليس، يقول: (١)

مقيمٌ على العهدِ من صبوتي	أبيتُ وأصبحُ في نشــوتي
يرومُ العــــواذل لي سلــوةً	وأينَ العواذلُ من سَلْوَتي
ولي ليلةٌ طـــــرقت بالسعودِ	فحدِّث بما شئتَ عن ليلتي
فما كان أحســـنَ من مجلسِي	وما كان أرفعَ من همــتي
بشمسِ الضحى وببدرِ الدُّجَى	على يَمْنَتي وعلى يَسْرَتي
وبتُّ وعن خبري لا تَسَـــْـــل	بذاك الـــــذي وَبتلك التي
فقضَّيْتُها في الهوى ليلــــةً	إخال الخليفةَ في خــدمتي
سأشكرُها أبـــــداً مابقــيتُ	وإن عظمتْ بعدها حسرتي
فما كان أسهــــلَ إذ أقبلتْ	و ما كان أصــعبَ إذ ولَّتِ

وتُعَدُّ لغة الوصف والحكى المتجسدة في التعبير بلفظ الماضي في الأفعال (طرقت، وكان، وبت، فقضيتها، أقبلت، ولت) الأمر الذي جعل مضمون الحكي بذاته يستغنى عن الاستهلال بمقدمة مخصوصة، أو جعل هذا المضمون بديلا عن تلك المقدمة لوضوح أثره في معالجه موضوع القصيدة (٢)

أما بالنسبة لقصيدة الخمريات ذات المقدمة الغزلية، فإننا نجد لها مثالين يربط فيهما الشاعر بين المعاني الغزلية والغرض الرئيسي، متوسلا بالمقدمة الغزلية؛ لما يتضمنه الغزل من معاني ضمنية ترتبط بالغرض الرئيسى، يقول في إحداهما: (٣)

---

(١) الديوان ص٤٦

(١) انظر كذلك قصيدته «ليلة وصل» الديوان (ص٣٠٤)

(٢) الديوان ص٣٠ انظر باقى القصيدة

وغانيةٍ، لما رأتني أغـــولَتْ وقالت: عجيبٌ يا زهيرُ عجــيبُ
رأتِ شعرات لُحْنَ بيضًا بمفْرِقي وغُصنِيَ من ماءِ الشباب رطيبُ
لقد أنكرتْ مني مشيباً على صبًا وقالت: مشيبٌ قلت: ذاك مشيبُ
وماشِبْتُ إلا من وقائع هجـرِها على أنّ عهدي بالصِّبا لقـــريب

فهذا الحوار القصير في الأبيات يكشف عن تعلق الشاعر باللهو ومعاقرة الخمر ومنادمة القيان والغواني ومنهن تلك التي مال إليها متغزلا حين أنكر ما أصابه به من شيب أن يكون لفعل مرور الأيام والأعوام فيضيع معها الشبابُ نضارتهُ وفتوتهُ، وإنما جعله من أثر هجرها وفراقها له. ومثل هذا التمهيد في ارتباط معنى الغزل بالجواري والغواني والقيان مما هو متصل ومتوافق مع موضوع اللهو، وإن كان ذكر للشيب فيه- فإنه من قبيل تعرضه للزمن الممتد في حرصه على هذا النمط من الحياة، كما إنه قد أثرى الابتداء بما حمله الحديث من دلالات صوتية تنغيمية كما في قوله «أعولت» و «مشيت» و «قلت : ذاك مشيب!» ففي ذلك جميعا جمل تمثيلية تملأ الابتداء بالحركة والنشاط وإغراء بتخيل هذه المواقف ومتابعة القصيدة.

وفي النموذج الآخر يستعرض – من خلال مقدمته الغزلية – شكوى الصدود والهجر على الرغم من وفائه، يقول: [(١)]

لم يقضِ زيدُكمُ من وصْلِكمْ،وطَره ولا قضى ليلَهُ من قـربكم سَحَرَهْ
يا صـــارِفي القلبِ إلا عن محبتهم وسالبي الطرفِ إلا عنهم نظـرَه
جعلتكـــم، خبري في الحبِّ مبتدئا وكل معرفةٍ لي في الهوى نكره
و بتُّمُ الليـــلَ في أمْنٍ وفي دَعَةٍ و ليس عندَكُمُ علمٌ بمن سهـرَه
فكـم غـرستُ وفائي في محبتكم فما جنيتُ لغرسِ فيكمُ ثمــرَه

(١) الديوان ص٩١

و لم أنل منكـــــم شيئا سوى تُهَمٍ تُقال مشروحة فينا ومختصـــره

ويبدو أن الشاعر يعلل في معاني تلك المقدمة الغزلية من صد وهجر منصرَفه إلى الشراب ، حيث يستميـل مع السمــاع القلــوب التي ترق لحاله ومصابه(١) ، مما يعني تفقده للابتداء ومراعاة ملائمته لمراد القصيدة أو معظمها. وعموما فإن الحديث عن الغزل في مثل هذه القصائد – قصائد الخمريات – ليس إلا وسيلة يرجو الشاعر من خلالها أن يضم الشبيه إلى الشبيه بحيث تجتمع المتعة واللذة ، لكنه في الوقت نفسه لا يمكنا أن نجد فيه القيم نفسها التي نجدها في موضوع الغزل أو في المقدمة الغزلية في غير قصيدة الخمريات.

وفيما يخص ملمح قصيدة الخمريات ذات المقدمة الوصفية فإننا نلحظ أن البهاء ينظر إلى وصف الطبيعة نظرة خاصة في شعره فوصف الطبيعة غرضا مستقلا لا يكشف عن احتفائه به حيث لم يمثل سوى فى خمس قصائد فقط بينما نجد وصف الطبيعة فى المقدمة الوصفية لقصيدة الخمريات تشكل تواجدا بارزا إلى جانب المقدمة الغزلية كما ذكرنا سابقا، الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أن احتفاء البهاء بالطبيعة في المقدمة الوصفية لقصيدة الخمريات مرتبط بما تجلبه الطبيعة من إتاحة الفرص لتحصيل البهجة والمتعة واللذة في أجواء القصيدة الخمرية.

فالربط الذي يجعله البهاء زهير بين الابتداء بالحديث عن وصف الطبيعة من حيث حسن الوقت ومظاهر الطقس الملائمة لمجالس اللهو. هذا الربط مقصودُه إقامة علاقة تكميلية بين الابتداء والغرض الرئيسي ؛ لذلك فقد تصورت الطبيعة في مقدمته الوصفية لقصيدة الخمريات في صور عديدة، تكشف عن افتتان الشاعر مثل بقية شعراء العصر (٢)

---

(٢) انظر بقية أبيات القصيدة في الديوان ص ٩١

(١) انظر العصر العباسي الثاني ص٢٣٣

ومن أمثلة تلك المقدمات الوصفية، وصف النسيم وطيب الوقت ومناسبته للشراب حيث يقول: (١)

هبَّ النسيمُ علـــيلا وهو النسيمُ الصحيحُ
وطاب وقتُك فانهض فالآن طابَ الصَّبوحُ

وفي أخرى يصف حسن ليلة، وقد أجاد التصوير مما زاد المقدمة الوصفية ثراءً وأثرا يقول (٢)

وليـــلةٍ كـــأنها يـــومٌ أغَـــرْ ظلامُها أشرقُ من ضوءِ القمرْ
كأنها في مقلةِ الدهرِ حَــوَرْ ما قصَّرَتْ لو سلمت من القِصَرْ
حين أتتْ مرت كلمحٍ بالبصرْ ليس لها بين النهـــارِ من أثرْ
تطابقَ العِشاءِ منها والسحَرْ ألذُّ من طِيبِ الكرى فيها السَّهرْ
قَطعتُها فلا تسلْ عن الخـبرْ بصاحبٍ حلوِ الحديثِ والسـمرْ

وفي ثالثة يصف في استهلاله يوما مطيرا، وفيه يَحْسُن مجلس اللهو والشراب، يقول: (٣)

يومُنا يومُ مطـيرٌ ولنا كأسٌ تـدورُ
ومقام تحسبُ الأر ضَ بنا فيه تسيرُ

وقد يمتد وقت الشراب حتى يجر الليل أذياله وتغرق نجومه في ضوء الفجر، فيستهل بهذا الوصف قصيدة حيث يقول: (٤)

---

(٢) الديوان ص٥٥

(٣) الديوان ص١٢٣

(١) الديوان ص١٢٧

(٢) الديوان ص٢٣٧

رقَّ في الجوِ النســـــيمُ فتفضَّــــلْ يانديــــمُ
ما ترى كيف امَّحتْ مــن حُلَّــةِ الليلِ رقــومُ
و كــأنَّ الفجـــرَ نهــرٌ غَرِقتْ فيه النجـــومُ
فاجْــلُ بالصــهباءِ ليــلا بقيتْ منه رســــومُ
واسبق الشمـــسَ بشمــسٍ لا تواريها الغيـــومُ

نلحظ من النماذج السابقة للمقدمة الوصفية أن الشاعر يهتم فيها بوصف الطبيعة باعتبار حسن الوقت والمناخ من مهيئات ومحسنات مجالس اللهو والشراب، لذا فقد جاءت صور الطبيعة مما يحسن معه ذلك، فقد ضمت المقدمة الوصفية لقصيدة الخمريات عند البهاء وصف النسيم العليل والليلة الغراء واليوم المطير وامتداد زمن الشراب والفجر وغرق النجوم (١) . وذلك جميعه مما حافظ عليه الشعراء من مختلف عصور الأدب وبخاصة شعراء العصر العباسي في مراحله المختلفة.

المقدمة في قصيدة المديح:

تعدُّ قصيدة المديح وتوارثها على مر عصور الأدب العربي هي المسئولة عن ارتباط القصيدة العربية بتقاليد فنية مخصوصة تحددت سماتها منذ العصر الجاهلي (٢)، لكن المحاولات لم تقف قط أن تعيد صياغة التشكيل لهذه القصيدة والقصيد عموما على يد جملة من المجددين فى كل عصر، فلمَّا كان تحقيق المعاصرة دأبا، والحفاظ على التقاليد الموروثة أصلا من الأصول الثقافية والحضارية للأمم ، فإننا نجد أن التجديد في عناصر البناء الفنى لقصيدة المديح بخاصة لم يكن على حساب إنكار التقاليد الفنية الموروثة مطلقا، وإنما اتخذ

---

(١) انظــر كــذلك قصــيدته «يوم صفا» الديوان ص١١٠، وكذلك قصيدته «مدامة ونديم» الديوان ص٢٥١

(٢) انظر الفن ومذاهبه ص١٨

التجديد إطارا يعمد إلى التوازن بين القديم والجديد حيث نجد ملامح الإطارين التقليدي والتجديدى متجاورين في الإبداع الشعري من خلال استبدال عناصر تجديدية بعناصر تقليدية قديمة مع بقاء البناء القديم (١) هذا إلى جانب المقدمات الجديدة أو الأنماط التى أطاحت بالمقدمات.

وقد تحددت أنماط مقدمة قصيدة المديح عند البهاء زهير في نمطين: أولهما نمط قصيدة المديح المباشرة. والآخر نمط قصيدة المديح ذات المقدمة الغزلية.

أما نمط قصيدة المديح المباشرة فإنه يعد من ملامح التجديد في البناء الفنى لقصيدة المديح من بدايات القرن الثاني الهجري (٢).

والمتأمل للبنية الفنية لقصيدة المديح المباشرة في شعر البهاء زهير، يلحظ أنها تمثل نسبة ٥٤% من جملة قصائد المديح في ديوانه وعددها ست وعشرون قصيدة؛ وهو أمر يشير إلى أن البهاء كان ممن لا يتقيدون كثيراً بالتقاليد الفنية الموروثة في بناء قصيدة المديح.

ومن أهم نماذج قصيدة المديح المباشرة في شعر البهاء تلك القصيدة التي يمدح فيها الأمير جِلْدَك شهاب الدين التقوى حيث يقول: (٣)

لك اللهُ من والٍ وليٍّ مُقَــــــرَّبِ	فكم لك من يوم أغرَّ محجّبِ
حللتَ من المجدِ الممنَّعِ في الورَى	بأرفعِ بيتٍ في العَلاءِ مُطَنَّبِ
يقصّرُ عن أمثالهِ كلُّ قـــــيصرٍ	ويُغْلَبُ من أمثالهِ كلُّ أغْلَبِ
فيا طالباً للجودِ من غير جِلْـدَكِ	نَصَحْتُكَ لا تتعبْ ولا تَتَطَلَّبِ

---

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص٢٨٣

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص١٤٩

(٢) الديوان ص٢٥

والأبيات من هذه المقدمة حتى آخرها جميعا تتناول قيم المديح السائدة في تلك المرحلة من مراحل تاريخ أدبنا العربي. والمباشرة في هذه القصيدة من أسباب قصرها حيث بلغت اثنى عشر بيتا، كما نلحظ أن تصريح البهاء بموقفه من الغزل بين يدى المديح الذي ظهر من خلال التناص في قوله: (١)

فتى ماجدٌ طابت مواهبُ كفِّهِ   فلا تُذكِرَاني بعده أم جُنْدبِ

ففيه استدعاء من بيتي امرئ القيس في قوله: (٢)

خليلي مُرَّا بي على أم جندبِ   نُقَضِّ لُبَاناتِ الفؤادِ المعذَّبِ

فإنكمـا إن تُنْظِـرَانيَ ساعةً   من الدهرِ ينفعْني لدى أمِّ جندبِ

فقول البهاء «فلا تذكراني بعده أم جندب» مراده أن الانشغال بمثل ذلك الغزل كتقليد للبناء الفنى في استهلال قصيدة المديح، ليس محله في مقام ذلك الممدوح، ولذا مال إلى الانصراف إلى المديح مباشرة، وقد ذهب ابن الأثير إلى مثل ذلك حين ذكر أنه «يجب على الشاعر إذا نظم قصيدا أن ينظر، فإن كان مديحا صرفا لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين أن يفتتحها بغزل أو لا يفتتحها بغزل، بل يرتجل المديح ارتجالا»(٣)

وقد بلغت قصائد المديح المباشرة أربع عشرة قصيدة ، وقد لوحظ أن هناك دواعي تدفع الشاعر إلى المباشرة وعدم تقديم استهلال مخصوص بين يدى المديح، من ذلك تلك النماذج التي يختلط فيها المديح بتهنئة كما في تهنئته الملك المنصور نور الدين، على حيث يقول: (٤)

---

(٣) الديوان ص٥٦

(٤) ديوان امرئ القيس ص٤١

(١) المثل السائر ص٩٦ من المجلد الأول- القسم الثالث

(٢) الديوان ص١٣١، ١٣٢

يهنئك المملوك بالعشرِ والشهرِ وبالعيد عيد النحر يا ملك العصرِ
وينهي إلى العلم الشريف بأنه على قدمِ الإخلاصِ في السرِّ والجَهْرِ
وهأنذا أدعو لك اللهَ دائما مع الصلواتِ الخمسِ والشفعِ والوترِ

فهذه المناسبة مثلها يستدعى توافد الشعراء وغيرهم على أبواب القصر مهنئين،مما يجعل القصائد المطولة غير المباشرة معيبة، كذلك قصيد هذه الظروف فيه من الارتجال ما فيه حتى يندفع الشاعر إلى موضوعه مباشرة، ويتجلي ذلك في تكرير معنى الجود عند الممدوح في أربعة الأبيات قبل البيت الأخير دون أن يحمل بيت لاحق على بيت سابق إضافة إلى المعنى (١)

ومن دواعي المباشرة الاهتمام بمناسبة خاصة وارتباط قيم المديح المتعلقة بها، الأمر الذي تكون المباشرة أوجب وألزم، من ذلك مدحته للملك الكامل ناصر الدين أبي الفتح محمد بن الملك العادل بن أيوب، وقد ذكر انتزاعه ثغر دمياط من الإفرنج حيث يقول: (٢)

بك اهتزَّ عِطفُ الدينِ في حُللِ النصرِ وَرُدَّتْ على أعقابِها ملَّةُ الكفرِ
فقد أصبحتْ والحمدُ للهِ نعمةً يُقَصِّرُ عنها قدرةُ الحمدِ والشكرِ
ألا فليقلْ ماشاء مَنْ هو قائلٌ ودونَك هذا موضعُ النظمِ والنثرِ

ثم يظل منشغلا بقيم المديح الملائمة للمناسبة من ذكر الهمة العالية والزود عن بيضة الإسلام، وتطهير البلاد من أدناس الأعداء، حيث يقول: (٣)

وأقسم لولا همةٌ كامليةٌ لخافتْ رجالٌ بالمقامِ وبالحِجْرِ

(١) الديوان ص١٣٢

(٢) الديوان ص٩٩، ١٠٠

(٣) انظر كذلك قصيدة (مدحة وتهنئة) الديوان ص٢٥٣

فمن مبلغٌ هذا الهناءَ لمكـةٍ ويثربَ تَنْهيهِ إلى صـاحبِ القبرِ
فقلْ لرسولِ اللهِ إنَّ سَميِّهُ حَمَى بَيْضَةَ الإسلامِ من نُوَبِ الدهرِ[1]

فالقصيدة إذا كانت «في حادثة من الحوادث كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك، فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بالغزل" [2] ومرد ذلك يتمثل في دواعي نفسيه يراعيها الشاعر لدى المتلقى، حيث يلزم الشاعر من فطنته ما يستشرف به ما تتطلع إليه أسماع المتلقين، ومن ثم فإن الابتداء بالغزل ليس واجبا، وإنما الواجب الابتداء به ما تاقت إليه الأسماع [3]

وهذا التعليل ألطف وأدلّ مما ذهب إليه ابن رشيق في وصفه حال الشعراء وتباينهم في بسط النسيب بين يدي المديح حيث ذكر أن من الشعراء "من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب، والبتر والقطع والكسع والاقتضاب.. والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء، وهي التي لا يبتدأ فيها بحمد الله – عز وجل– على عادتهم في الخطب" [4]

وأما قصيدة المديح ذات المقدمة الغزلية فقد ذكرنا مدى الارتباط بين المديح والغزل منذ العصر الجاهلي وما نتج عن ذلك من تقاليد موروثة توارثتها أجيال الشعر عبر عصور الأدب العربي حتى إننا لنجد المتنبي يصرح بذلك في قوله: [5]

إذا كان مدحٌ فالنَّسيبُ المقدمُ أكلُّ فصيحٍ قال شعرا متيمُ

---

(٤) الديوان ص١٠٠

(٥) المثل السائر ص٩٦ من المجلد الأول– القسم الثالث

(١) انظر المثل السائر ص٩٦ من المجلد الأول– القسم الثالث

(٢) العمدة ٢٣١/١

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي ص٢٩٠

ويوضح لنا ابن قتيبة أن " مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والأرض والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب" (١) ثم ينتقل إلى شكوى النصب ومشقة الرحلة وإهلاك الراحلة حتى يستميح ممدوحه فيحمله على المكافأة والعطاء.

وواضح أن هذا البناء لا ينسحب أولا يلتزم به في سائر ألوان القصيد وإنما «هذه البنية لا تحقق لكل القصائد بل لبعضها فقط، وأغلب ما يكون ذلك في شعر المديح»(٢) وقد كثرت المقدمات الغزلية استهلالا في قصائد الشعراء عبر العصور (٣) مستلهمين معاني الغزل والنسيب التي تتناسب مع طبائع العصر ثقافيا وحضاريا، ومن ثم تجد معاني الغزل في قصيد أهل الحضر تدور حول حديث الصد والهجر والذكريات والشوق ورسل المحبة وجمال اللقاء وحسن وقته...، الأمر الذي معه لا نجد في مقدمة قصيدة المديح الغزلية عند البهاء نمط المقدمة الطللية أو المقدمة الظعنية أو تلك التي تمزج بين السابقتين والغزل.

والمقدمة الغزلية في قصيدة المديح عند البهاء ذات معاني متعددة تتناول الأوصاف المادية للمرأة غالبا أكثر من تناولها الأوصاف المعنوية كما تتناول عواطفه ومشاعره وآلامه من الصد والهجر والفراق والذكريات والدموع، ومن

---

(٤) الشعر والشعراء ٧٥/١ وانظر العمدة ٢٥٥/١.

(١) المرايا المشوهة ص٩٦

(٢) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموى ص٥٩

النماذج الدالة على ذلك قصيدته التي يمدح فيها الأمير مُجِدِّ الدين إسماعيل حيث يقول: (١)

أضنَى الفؤادَ فَمَنْ يُرِيحُهْ	وحمى الرقادَ فمن يُبِيحُهْ
ونَضا مِنَ الأجفــانِ سيــ	ــفًا قلَّ ما يبقى جـريحُه
نشوانُ من خمـــرِ الدلا	ل، غَبُــوقُه وبِها صَبُوحُه
متمايلُ الأعطــافِ كالــ	غُصْنِ الّذي هــزَّتْهُ رِيحُه
أمعذِّبي بالهَجْــرِ هــل	لي فيك يومٌ أستريحُـــهُ
سأردُّ نصحَ عـــواذلي	فالحبُّ مردودٌ نصيحـــه
أهوى الحمى وأحن منــ	ــه لنوحِ قُمْرِيٍّ يلوحـــه
و يَشُوقُني الــوادي إذا	ناجي النسيمَ الرطبَ شيحُهْ
و يهزُّني الغزلُ الرقيــ	ــقُ إذا تَجَنَّبهُ قَبِيحُـــه
و لربما صَيَّـــرتُهُ	غَزَلاً يكفِّـــرُه مديحُه

ففي هذه القصيدة قد تحدث عن ضنى الفؤاد وآلامه ومفارقة الكرى جفنه ومقاساة السهاد، معرجا على وصف محبوبته المنتشية من خمر الدلال تتمايل كالغصن، ثم تحدث عن الهجر والصدود وحديث العواذل ودوامه على الحنين إلى محبوبته بشدة الشوق إلى حيث سكنت و يطربه نسيمه الرطب (٢)

ومن الظواهر اللافتة للنظر في المقدمة الغزلية أن هذه المقدمة مسئولة عن طول القصيدة، فإنك تجد أكثر شعر البهاء يتسم بالاختزال والقصر، وذلك ظاهر في جميع الأغراض بصفة عامة عدا هذه القصيدة ذات المقدمة الغزلية

---

(٣) الديوان ص٥٥، ٥٦

(١) انظـــر نماذج أخرى من قصائده في الديوان مثل (تهنئة بشهر الصوم) ص ٧٠ و(مدحة) ص١٧٨

حيث إن الإسهاب في التعبير عن قيم المديح بالإضافة إلى الإطالة في المقدمة الغزلية يعد ملمحا من ملامح البناء الفني لقصيدة المديح، ومن أكثر النماذج دلالة على ذلك مقدمة قصيدته التي يمدح فيها الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن الملك العزيز محمد بن الملك الظاهر غازي بن الملك صلاح الدين يوسف بن أيوب حيث يقول في مقدمتها: (١)

لكم منّيَ الـــودُّ الذي ليس يبرحُ ... ولي فيكم الشوقُ الشـــديدُ المُبَرِّحُ
وكم ليَ من كُتْبٍ ورُسْلٍ إليكـــمُ ... ولكنها عن لوعتي ليس تُفْصِـــحُ
وفي النفسِ ما لا أستطيــــعُ أبثّه ... ولست به للكُتْبِ والرُسْـــلِ أسمحُ
زعمتمْ بأني قد نقضتُ عهـــودكم ... لقد كذب الواشي الذي ليس يَنْصَــحُ
وإلا فما أدري، عســـى كنتُ ناسيا ... عسى كنتُ سكرانا، عسى كنتُ أمزحُ
خُلِقْــتُ وفيًا لا أرى الغدرَ في الهوى ... وذلك خُلُقٌ عنه لا أتزحـــــزح
سلوا الناسَ غيري عن وفائي بعهدكم ... فإني أرى شكرى لنفسيَ يَقْــبُحُ
أأحبـــابنَا حتى متى ؟ وإلى متى ... أعَرِّضُ بالشكوى لكُمْ وأُصَـــرِّح
حياتي وصبري مذ هجـرتم كـلاهما ... غريبٌ ودمعي للغريبين يشـــرحُ
رعى الله طرفا منكمُ بات مُـؤْنِسي ... وما ضَرَّهُ إذْ بات لو كان يُصْبِـــحُ
ولكن أتى ليلا و عاد بسُحْـــــرَةٍ ... دَرَى أنَّ ضوءَ الصبح إنْ لاح يَفْضَحُ
ولي رشأ ما فيه قدحٌ لقــــادحٍ ... سوى أنه من خـــدِّهِ النارُ تُقْـــدحُ
فُتِنْتُ به حلــــــوا مليحاً وإنه ... لأعجبُ شيءٍ كيــف يحلو ويَمْلُـــحُ
تبرأ من قتلــــى وعينى ترى دمي ... على حده من سيف جـفنيه يَسْفَحُ
وحسبيَ ذاك الخــال لي منه شــاهد ... ولكن أراه باللواحــــظِ يَجْرَحُ

(١) الديوان ص ٦١

ويبسمُ عن ثغرٍ يقـــــولون إنه حَبَابٌ على صهباءَ بالمسكِ يَنْــفَحُ
وقد شهد المســـواكُ عندى بطيبهِ ولم أرَ عدلا وهو سكرانُ يَطْفَـحُ
ويا عاذلي فيه جوابُك حـــــاضرٌ ولكن سكوتي عن جوابِك أصلـحُ
إذا كنـتُ ما لي في كــلامك راحةٌ فإن بقـــائي ساكتـا لــيَ أروحُ
و أسمـرُ أمـا قَـدُّه فهْـوَ أهْيَـفُ رشيقٌ وأما وجهُـــه فهـو أصبحُ
كأن الذي فيه من الحسنِ والضّـيا يُداخِلهُ زَهْـــوٌ به فَهْـــو يَمْـرَحُ
كأن نسيـمَ الـروضِ هـزّ قـوامَهُ ليُخْجِـلَ غصنُ البانةِ المُتَطَـوِّحُ
كأن المُـدامَ الصِّـرفَ مالتْ بعطفِـه كما مـال في الأُرْجُوحةِ المُتَرَجِّحُ[1]

وهذا المقدمة الغزلية على طولها فإنها من حسن الابتداءات لما فيها من عذوبة لفظ وروعة معنى، وهما قدر ما حده الثعالبي في الابتداء، حيث ذكر أن «حقه الحسن والعذوبة لفظا والبراعة والجودة معنى، لأنه أول ما يقرع الأذن ويصافح الذهن» [2]

كما يبدو أن المقام الذي أنشدت فيه القصيدة كان مقام دعة وراحة لايُسأم فيه من بسط القول، وهذا القدر من المفتتح الغزلي فى ثلاثة وعشرين بيتاً ومديح في ثمانية وأربعين بيتاً، والقصيدة فى مدح الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن الملك العزيز، لما ملك دمشق ستة ٦٤٨ هـ، وقيل كان متغير المزاج ثم عوفي [3]

---

(١) انظر نماذج أخرى مماثلة في الديوان من قيل قصيدة «مدحة» ص١٧٥، وقصيدة « قهر الزمان »ص٢٢٤

(٢) يتيمة الدهر ١/١٨١

(٣) الديوان ٦١

غير أن من عيوب باب الابتداء أن يكون النسيب كثيرا والمديح قليلا [١]، وهو ما نجد له مثالا في شعر البهاء، ففي قصيدته التي يمدح فيها علاء الدين ابن علي بن الأمير شجاع الدين جلدك التقوى نجد المقدمة الغزلية قد بلغت أربعة عشر بيتا في حين جاء المديح في خمسة أبيات فقط تلاها أربعة أبيات الخاتمة فخرا بالقريض [٢]

وقضية العدل بين أقسام القصيدة في مثل هذا النموذج تطرح نفسها ، وقد ذكر ابن قتيبة أن العدل بين هذه الأقسام وعدم تغليب أحدها على الآخرين من علامات إجادة الشعر [٣] ونحن نضيف أن غلبة القسم الذي يتناول الغرض الرئيسي أمر بدهي، فهو محور العمل الإبداعي، وأما القسمان الآخران فمناط جودتهما حد التوظيف لقيمتهما ، فإن جاوزاه إلى غيره صار معيبا.

المقدمة في قصيدة الغزل:

إن الغزل طبيعة تفرضها تلك المشاعر الإنسانية التي تنساب بين الرجل والمرأة، وأكثر الرجال قدرة على العزف على قيثارته هم الشعراء فلا عجب أن يكون لهم النصيب الأكبر والسهم المعلى فيه.

وتتوزع معاني الغزل في أحاديث متعددة أهمها تصوير مفاتن المرأة أو ذكر الهجر والصد، وحديث النفس فيما يثيره طيف المحبوبة، وقد يشيع من معانيه ما يعبر عن سمة عصر دون آخر، مثل الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي، كما تختلف معانيه من بيئة لأخرى.

---

(١) العمدة ٢٣٢/١

(٢) انظر ذلك في قصيدته «مدحة» في الديوان ص ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦.

(٣) انظر الشعر والشعراء (٧٥/١)

وقد أكثر الشعراء العرب من الغزل في قصائدهم استهلالا أو تضميناً. (١) وبالنسبة لشعراء مصر في ظل الدولة الأيوبية ومنهم البهاء زهير، فقد كانوا لا يتعمقون عواطفهم، لذلك فقد اختصروا الطريق إلى قلب المرأة فراحوا يتوددون إليها بكلمات خلابة وألفاظ معسولة (٢) ومن أدلة ذلك أن أكثر غزل البهاء زهير يرتبط بمظاهر اللهو والشراب ومجالس الغناء، وما يجرى ويدور في مثل هذا المجال من ألفاظ الندماء ودعابات المنتشين سكرا وطربا وفتنة.

وقصيدة الغزل عند البهاء تشغل نحو نصف عدد القصائد في الديوان، منها قصيدتان في الغزل بالمذكر يظهر فيهما أثر الصنعة والتكلف، وقد صرح البهاء في غير موضع بشغفه بالغزل غرضا شعريا، من ذلك قوله: (٣)

أكلفُ شعري حين أشكو مشقةً   كأنيَ أدعــوه لما ليس يألــفُ
وقــد كان معــنيًّا بكلِّ تغــزُّلٍ   تهيمُ به الألبابُ حسناً وتُشْــغَفُ
يلوحُ عليه في التغزلِ رونــقٌ   ويَظهرُ في الشكوى عليه تكلُّفُ

وتتسم غزليات البهاء من حيث البناء الفني بملمحين: أحدهما: المراوحة بين الطول والقصر، مع غلبة القصار على القصائد الطوال بشكل كبير ومن أهم أسباب ذلك الملمح الثاني، وهو غلبة القصائد الغزلية المباشرة حيث لم ينظم من القصائد الغزلية ذات المقدمة المخصوصة، إلا ثلاث قصائد من جملة مائة وعشرين قصيدة غزلية، وسوف نتناول القصيدة الغزلية ذات المقدمة المخصوصة ثم نتبعها بالقصيدة الغزلية وأنماط الابتداء فيها فيما يلي بالتفصيل.

---

(١) انظر قيثارة الشعر العربي ص٩٤

(٢) الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي ص٢٨٠

(٣) الديوان ص ١٧٢

تتمثل المقدمة المخصوصة للقصيدة الغزلية في ثلاثة أغراض: الوصف والفخر والحنين إلى الديار. ومثال قصيدته الغزلية ذات المقدمة الوصفية تتسم بقصر متناه في المقدمة حيث يمثلها بيت واحد في قوله (١)

وليلةٍ من الليالي الصالحةْ باتتْ بها الهمومُ عنّي نازحةْ

ثم يتلوه بمغامرة غزلية يتحدث فيها عن الوصل والود ومفاتن الحسن وسكون الشوق باللقاء، ومثل هذا الابتداء الوصفي على قصره فيه إغراء حيث يثير التساؤل عن سر حسن تلك الليلة المذكورة وأسباب تخصيصها بالصلاح وتزوح الهم، وفي ذلك تحقيق للفت الانتباه والتمهيد للغزل المذكور كما أن هذا الابتداء نفسه يعتبر نتيجة لما دار في أبيات الغزل ؛ فبه صارت الليلة كما وصفها، وفي ذلك دلالة حسن الابتداء حيث تضمن هو نفسه اختزال مراد الموضوع أو بعضه مع الإشارة إليه.

ومثال القصيدة الغزلية ذات المقدمة الفخرية مع اتسامها بقصر متناه في بيت واحد كذلك قوله (٢):

أنا من يُسْمَعُ عنه ويُرَى ولا تكذِّبْ في غرامِي خَبَرا

ثم ينتقل إلى الغزل مباشرة في البيت التالي حيث يقول: (٣)

لي حبيبٌ كملتْ أوصافُه حقَّ لي في حبِّه أن أُعذَرا

ويبدو لنا في البيتين السابقين أن البيت الثاني هو المطلع الحقيقي للقصيدة أما المطلع الفخري، فلعله جواب على استشاد دعي ؛ فرد على ذلك بالبيت الفخري، ثم انثنى بعده إلى ما استنشد إليه من معاني الغزل، على أن ذلك لا

---

(١) الديوان ص٥٩

(٢) الديوان ص١١٢

(٣) الديوان ص١١٢

يمنع البيت الفخري من أن يُعَدَّ مطلعًا لأنه حقق قيمة الدعوة للاستماع لما جاء بعده من معاني الغزل.

ومثال القصيدة الغزلية التى مطلعها حنين إلى الديار قوله (١):

أحنُّ إلى عهدِ المحصَّبِ من مِنىً وعيشٍ به كانتْ تروقُ ظلالُه

ويا حبــذا أمــواهُه ونسيمُــه ويا حبــذا حصبــاؤُه ورمالُهُ

ويا أسفي إذْ شطَّ عنِّي مزارُهُ ويا حَزَني إذْ غابَ عنِّى غزالُهُ

فذكر الديار لذكرى الأحباب والتعلق بها دليل المحبة والإخلاص والوفاء، والتمهيد للغزل بذكر تلك الديار ابتداء حسن، وليس أدل على ذلك من أن ذكر الديار والوقوف بالأطلال عُدّ لونا من ألوان حديث الغزل ولو سقنا بقية القصيدة لصار تخيل ذلك أبلغ وأوكد، حيث يقول:

وكـــــم ليَ بين المَرْوَتَيْنِ لُبانَةٌ وبدرِ تمامٍ قد حوتْه حِجَالُـــــهُ

مقيـــــمٌ بقلبي حيث كنت حديثُهُ وبادٍ لعيني حيث سِرتُ خَيَالُـــهُ

وأذكـــــــرُ أيامَ الحجازِ وأنثني كأنّي صريعٌ يعتريهِ خَبالُـــــهُ

ويا صاحبي بالخَيْف كن لي مُسْعداً إذا آن من ذاك الحجيجِ ارتحـالُهُ

وخذْ جانبَ الوادي، كذا عن يمينِه بحيث القنا يهتز منه طِـــوَالُهُ

هناك تـــــرى بيتا لزينبَ مُشْرِقا إذا جئتَ لا يخفى عليك جــلالُه

فقل ناشـــــدا بيتا ومَنْ ذاقَ مِثْلَهُ لدى جيرةٍ لم يدرِ كيف احتيـــالُهُ

وكن هكذا حتى تُصـــادفَ فرصةً تصيبُ بها ما رُمْتَه وتــــــنالُهُ

فعرِّض بذكري حيث تسمــعُ زينبٌ وقُلْ : ليس يخلُو ساعةً منك بالُهُ

عساها إذا ما مر ذكري بسمــعِها تقول: فلانٌ عندكمْ ؟ كيف حالُهُ ؟

---

(١) الديوان ص٢١٠

فإذا انتقلنا إلى القصيدة الغزلية المباشرة، فإنا نجدها النمط الأكثر ورودا في غزليات البهاء [1] ومن نماذج هذا قصيدته الأولى في الديوان حيث يقول فيها: [2]

إلى عـــدلكم أنهى حديثي وأنتهى	فجـــــودوا بإقبال عليّ وإصغاءِ
عتبتُكـــــمُ عَتْبَ المحبُّ حبيبَهُ	وقلتُ بإدلالٍ ، فقـــولوا بإصفاءِ
لعلكمُ قد صــــدّكم عن زيارتي	مخافةُ أمواهٍ لدمعي وأنـــــواءِ
فلو صدقَ الحـــبُّ الذي تدّعونه	وأخلصتم فيه مَشَيْتُمْ على المـــاءِ
وإن تكُ أنفـــاسي خشيتمْ لهيبَها	وهالكُمُ نيرانُ وجدٍ بأحشـــــائي
فكونوا رِفَـــاعِيِّينَ في الحُبِّ مرَّةً	وخُوضوا لظى نارٍ لشوقيَ حمـــراءِ
حُرِمْتُ رضاكــمْ إنْ رضيتُ بغيرِكمْ	أوِاعتَضْتُ عنكمْ في الجنانِ بحوراءِ[3]

ويلحظ في هذا اللون من نمط القصيدة الغزلية المباشرة في شعر البهاء زهير تضافر وتكامل أبياتها وتراكيبها وألفاظها؛ الأمر الذي تغيب من أجله البنية المجزأة الافتراضية لأجزاء القصيدة، ويكون ذلك بكثرة ووضوح في القصائد الغزلية القصار دون القصائد الطوال .

وذلك يعكس دور المباشرة المتأنية للغرض الرئيسي للقصيدة واعتبارها بديلا مناسبا عن المقدمة المخصوصة أو الابتداء الذي يستبدل بنمطيته أنماطاً أخرى قد تكون أكثر توافقا ومناسبة في تشكيل القصيدة.

---

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة (هو نصيبي) الديوان ص٢٧ و (تعب الرسول) ص٢٠٦ و (صح عذرك) ص٢٠٧

(٢) الديوان ص١٧

(٣) انظـر كـذلك قصـيدة هذا الجفاء الديوان ص٥٢ وقصيدة (عتب الحبيب) الديوان ص ٥٢، ٥٣

وتتميز قصيدة الغزل عن غيرها من القصائد بموضوعها الجذاب الآسر للقلوب والأسماع، فهى من أجل ذلك ليست فى حاجة إلى مقدمة أو استهلال مخصوص، لكن قد تبدو بعض القصائد أكثر جودة في ابتدائها المباشر عن غيرها؛ نظرا لما يمكن أن تضمه المباشرة من عناصر تثرى قيمته الفنية. وقد وقفت الدراسة على نمطين للمقدمة المباشرة للقصيدة الغزلية نستعرضهما فيما يلي لإبراز دور العناصر الأسلوبية التي ساعدت على إثراء المقدمة المباشرة للقصيدة الغزلية في شعر البهاء زهير.

أ- نمط القصيدة الغزلية المباشرة المبدوءة بأسلوب إنشائي:

يمثل هذا النمط النمط الثاني للقصيدة الغزلية الخالية من مقدمة مخصوصة وهو يحتل المرتبة الثانية من حيث التكرار والورود في قصيدة الغزل عند البهاء.

وتتنوع الأساليب الإنشائية التي يفتتح بها البهاء قصيدته الغزلية المباشرة من مثل النداء والاستفهام والأمر والنهى والشرط غير أنه يجب أن نلفت النظر إلى أن البهاء كان يستخدم إلى جانب هذه الأساليب عناصر أخرى بهدف إثراء مفتتحه لقصيدة الغزل المباشرة وتتضح من خلال تحليلنا للنماذج التالية.

يفتتح قصيدة غزلية بأسلوب شرط حيث يقول: (١)

إن شكا القلبُ هجركمْ مَهَّدَ الحبُ عذرَكُمْ
لو علمتُمْ محلّكُـــمْ بفؤادي لَسَــــرَّكُمْ

فهذا المفتتح الشرطي في البيتين فيه استثارة لذهن المستمع أو المتلقي عموما؛ " فنحن حين نأتي بشرط، فإن التردد والاستثارة بعده أمران قائمان يهدئ منهما مجيء الجواب" (٢)، وهنا يتضح أثر هذا الأسلوب لما يعتمد عليه من ملامح التنغيم وما يتضح من طاقة استثارية تمهد لموضوع القصيدة.

---

(١) الديون ص ١٢٠، ١٢١

(١) من وظائف الصوت اللغوي ص٧٠

يضاف إلى ذلك في هذا المثال أثر النغم والإيقاع حيث نلحظ تكرير التصريع في البيتين، مع تماثل ألفاظ تقفيه المصراعين «هجركم» و «عذركم» و«محلكم» و«سركم» في حروف التقفية وحد القافية بالإضافة إلى لزوم ما لا يلزم (١) كذلك ما يحدثه إيقاع وزن مجزوء الخفيف من ثراء للجرس الموسيقى المتصاعد حيث عروضه وضربه يحسن جرسه (٢) كل ذلك يتآزر ليجعل المفتتح بطاقته المستمدة من هذه العناصر جميعا محققا لوظيفته المندوب إليها (٣) ومثال ذلك مع المباشرة في تناول الغزل مبدوءاً بأسلوب إنشائي في قوله (٤):

مــــــالَهُ عنّيَ مالا وتَجَـــــنّى فأطالا ؟

أتُـــــرَى ذاك دَلالا من حبيبٍ أو مَلالا؟

أترى يقبلُ عُذْرِي إذْ أنا جئتُ سؤالا ؟

هذا المفتتح المباشر للقصيدة الغزلية يستمد طاقته من تكرير الاستفهام في بداية كل بيت وما يجلبه من ملامح التنغيم ليحمل معنى الكلام من مقدمة الاستفهام (٥) مع التصريع في البيتين الأول والثاني بالإضافة إلى الجرس الناجم عن إيقاع مجزوء الرمل.

أما النداء في مفتتح القصيدة الغزلية المباشرة فقد جاء بصورتين، في الأولى باستخدام أداة النداء، ومثاله قصيدته المشهورة التي مطلعها (٦)

---

(٢) انظـــر الأبـــيات ص١٢٠، ١٢١ وقد أخطأ جامع الديوان إذا جعل القصيدة ضمن قافية الراء، وتبعه المحققان في ذلك.

(٣) موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور ٤٧٨/١

(٤) انظر كذلك قصيدته «ضنين بودكم» الديوان ص٢٧٦

(٥) الديوان ص٢١٩

(١) من وظائف الصوت اللغوي ص١١١

(٢) الديوان ٢١٤

يا من لعبت به شمولْ ما ألطف هـذه الشمائلْ
نشـــوانُ يهزُّه دلالْ كالغصنِ مع النسيمِ مائلْ

وإذا كان وجود أداة النداء «يا» أمرا قد يشير إلى مسألة القرب أو البعد بالنسبة للمنادي- فإن في هذا المثال لا يمكن القول مع المنادي «من» بأن يكون لنداء البعيد أو القريب من أي وجه كان لأنه لابد من اعتبار النداء هنا غير محقق من خلال عنصر التنغيم، والنداء لا تجده محققا إلا «ضاغطا على حرف النداء والمنادي»(١)

فإذا كان لا سبيل ولا وجه لمطل الصوت ضغطا مع المنادي «مَن» فإن إطالة التصويت بحرف النداء «يا» تجعل معنى النداء في البيت يتفرغ لإثبات السعادة والبهجة، يرشح ذلك ويقويه أن يكون النداء مشفوعا ومتلوًّا بالتعجب في «ما ألطف هذه الشمائل» فهذه العناصر الناجمة عن التمثيل الصوتي في المفتتح فيها من التشويق ما يجمل المفتتح المباشر للغزل كما رأينا.

ويظهر جليا أثر توظيف الأساليب الإنشائية في إثراء مفتتح القصيدة الغزلية المباشرة حين تتعدد ، كما في قصيدته التي في مطلعها يقول: (٢)

لا تلُمنِي أو فلُمنِي فيك ظلمٌ وتجنِّي

فالنهي في هذا البيت معقوب بالأمر بهذه الصورة يثير الدهشة لما يتغير عليه المعنى المقصود من تأويل الحرف "أو" للتخيير أو الإباحة أو الجمع، والذي يتوقف على الصورة التنغيمية للتركيب وهذا التردد يجعل نفس المتلقي مستعدة مترقبة إلى الفعل الإبداعي فيما يتلو ذلك البيت، فيحقق المفتتح وظيفته وقيمته بدور وفعل الأسلوب الإنشائي المستخدم، وطريقة تكوينه وتوظيفه مع الحرص على وضوح التنغيم في ذلك.

ب- نمط القصيدة الغزلية المباشرة المبدوء بتناص:

---

(٣) من وظائف الصوت اللغوي ص١٠٢

(٤) الديوان ص٢٦٤

لقد تحدث البلاغيون عن مظاهر عديدة تمثل استعانة الشاعر بنصوص لغيره من قرآن وحديث وشعر... على وجوه عدة منها «الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح [١]»

وإن كان حديثهم عن ذلك في طيّ المناقشات الكثيرة التي دارت حول قضيه السرقات – فلا شك في أن الشاعر لا يلجأ إلى تمليح شعره بما يقتبس إلا على سبيل الاستجادة لما يقتبسه ، ثم توظيفه للنص المقتبس إثراءً للعمل الأدبي ككل.

وقد ظهر مثل هذا الاقتباس في مواضع عديدة من شعر البهاء زهير، وما يعنينا منه الآن هو ما نجده في مفتتح قصيدته الغزلية، لأن التناص عند البهاء زهير كان فى غير مقــدمة القصيدة إلا في مفتتح قصيدته الغزلية التي يقول فيها [٢]

الشوقُ نارٌ حاميةْ ولقد تزايَدَ ما بِيَهْ

ففي البيت تناص من القرآن حيث وظّف الشاعر الآية الكريمة ﴿نَارٌ حَامِيَةٌ﴾[٣] في مفتتحه على سبيل التهويل والمبالغة واستمالة المخاطبين، مما يحقق للمتلقى التشويق والميل بالسمع والقلب، نضيف إلى ذلك أن هذا التناص بصورته يستدعي من مجاله الدلالي ما يساعد علي فاعلية الشعر [٤]، وفاعلية موقعه من البنية الفنية للنص.

---

(١) انظر الإيضاح ص٤٦٧ وما بعدها

(٢) الديوان ص٢٩٦

(١) الآية ١١ سورة القارعة

(٢) انظر مناورات الشعرية ص٥١

الخاتمة وأهم النتائج

****

درس هذا البحث (**البناء الفنى فى شعر البهاء زهير : المقدمة نموذجاً)** البناء الفنى عند الشاعر المصرى البهاء زهير بما ظهر فيه من تنوع لافت فى قضـايا البـناء الفنـى محلِّلاً القصائد ، مبرزاً عناصر الحركة فى البناء الفنى للقصيدة من حيث المقدمة وأنماطه ، ومحدداً ما تمسّك به الشاعر وما تخلى عنه من مظاهر البناء الفنى ومعللاً الملامح التى ظهرت فى مقدمة القصيدة عنده .

وقد انتهجت الدراسة نهجاً خاصاً تمثل فى دراسة قضية المقدمة فى البيئة الفنـية للقصـيدة مـن خلال كل غرض من أغراض الشعر عند الشاعر نظراً لارتباطهما الوثيق . وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها :

- توظيف عد فيه المقدمة شكلاً من أشكال المباشرة فى الهجوم على عرض الفخـر والاهـتمام بالوصف فى مقدمة قصيدة الفخر إلى جانب أسلوب الاستفهام والتناص .

- تجـاوز الـبهاء المقدمات المخصوصة فى قصيدة الزهد ، والتوسل فى مقدمتها بتوظيف أسلوب النداء وعناصر التطريز الصوتى من تنغيم ونبر لتجسيد الانفعال وما يستتبعه من عناصر براعة الاستهلال.

- اتسـمت ملامح المقدمة فى قصيدة الرثاء فى شعر البهاء بارتباط مقدمة الـرثاء عموماً فى موضوعها بقيم الرثاء ، وتنوعها بين الزهد من جهة وقـيم الرثاء (بكاء – جزع – عزاء – دعاء) من جهة أخرى ، كذلك تفـاوت مقدمة الرثاء طولاً وقصراً مع ارتباط قيم المقدمة بعلاقة المرثى بالشاعر.

- جـاءت مقدمة قصيدة الوصف مباشرة تعكس موضوعها الوصفى ، إلى جانـب توظيف أسلوب التعجب بكثرة لتمثيل انفعال الشاعر الذى يرتكز على مشاعره تجاه موضوع الوصف .

- اتسمت مقدمة قصيده الهجاء عند البهاء بالمباشرة مع الاستعانة بالتصوير والعناصر اللغوية كنمط ذى قدرة فى تشكيل فاعلية البناء الفنى للمقدمة

- تلونت مقدمة قصيدة المشيب عند البهاء بين المباشرة وبين التمهيد بمعانى متصلة بموضوع المشيب مع الاستعانة بتوظيف الدلالات الإيجابية للألوان والحذف فى التراكيب ولإثارة فاعلية التلقى إلى جانب تكثيف التصوير آلية من آليات الجذب وبواعث الانتباه

- تشكلت ملامح المقدمة فى قصيدة الإخوانيات فى شعر البهاء من توظيف نمط عدمية المقدمة بمباشرة المعانى المتضمنة لقيم الغرض نفسها مع الاهتمام بإثراء استخدام أساليب الإنشاء ، وطريقة الحوار.

- تنورعت ملامح البناء الفنى لمقدمة قصيدة الحمريات فى شعر البهاء فى ملامح ثلاثة هى المباشرة والمقدمة الغزلية والمقدمة الوصفية

- تحددت أنماط مقدمة قصيدة المديح عند البهاء زهير فى نمطين هما نمط قصيدة المديح المباشرة ، ونمط قصيدة المديح ذات المقدمة الغزلية

- اتسمت غزليات البهاء من حيث البناء الفنى بملمحين : أحدهما المزاوجة بين الطول والقصر مع غلبة القصائد القصار وسبب ذلك الملمح الثانى وهو غلبة القصائد الغزلية المباشرة إلا فى ثلاث قصائد جعلها مقدمة من وصف أو فخر أو حنين للديار مع ارتباط ذلك بمعانى الغزل فى القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع

****

١- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، د/ محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣م.

٢- الإخوانيات فى الشعر العباسى ، د/ محمد عثمان الملا - نادى المنطقة الشرقية الأدبى ، الدمام ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٢هـ.

٣- أساس البلاغة ، للزمخشرى ، سلسلة الذخائر ٩٥ ، ٩٦ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣م.

٤- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٩٥م.

٥- الإيضاح فى علوم البلاغة ، للخطيب القزوينى ، تحقيق د/ عبد القادر حسين - مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

٦- تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى ، د/ إبراهيم أبو الخشب ، دار الفكر العربى - القاهرة ، بلا تاريخ.

٧- تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الثانى ، د/ شوقى ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية.

٨- تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى المعاصر، د/ يوسف نوفل ، دار النهضة العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

٩- دراسات فى الأدب الجاهلى ، د/ عبد العزيز نبوى - مؤسسة المختار - القاهرة ، الطبعة الأول ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢م.

١٠- ديوان أبى الطيب المتنبى ، تحقيق عبد الوهاب عزام ، سلسلة الذخائر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥م.

١١- ديوان البهاء زهير ، شرح وتحقيق محمد طاهر الجبلاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، سلسلة ذخائر العرب ٥٣ ، دار المعارف - القاهرة - الطبعة الثانية .

١٢- ديوان امرئ القيس - للأعلم الشنتمرى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٨م.

١٣- الرثاء - سلسلة فنون الأدب العربي - الفن الغنائي ، د/ شوقي ضيف ، دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥م.

١٤- الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي ، د/ أحمد سيد محمد ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢م.

١٥- شرح اختيارات المفضل للتبريزي - تحقيق فخر الدين قباوة - طبعة دار الكتب العلمية - بيروت - ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.

١٦- الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٦م.

١٧- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، طبعة دار الجيل - بيروت - الطبعة الرابعة - ١٩٧٢م.

١٨- عيار الشعر ، لابن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر - طبعة دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٩٨٢م.

١٩- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د/ شوقي ضيف ، دار المعارف - القاهرة - الطبعة العاشرة ، ١٩٧٨م.

٢٠- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، د/ محمد عباس عبد الواحد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

٢١- كتاب الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي - القاهرة - ١٩٧١م.

٢٢- لسان العرب ، لابن منظور ، طبعة بولاق - مصر - بلا تاريخ .

٢٣- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، لابن الأثير – تحقيق د/ أحمد الحوفى ، ود بدوى طبانة ، مطبعة نهضة مصر – القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٠م.

٢٤- المرايا المشوهة ، دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة- د/إبراهيم عوض- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة – ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م.

٢٥- مشكلة السرقات فى النقد العربى ، د/ محمد مصطفى هدارة ، المكتب الإسلامى ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٥م.

٢٦- مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى ، د/ حسين عطوان ، دار المعارف ، لقاهرة ، ١٩٧٤م.

٢٧- مناورات الشرعية ، د/ محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦م.

٢٨- من قيثارة الشعر العربى ، د/ فتحى أبو عيسى ، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠م.

٢٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لحازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس – ١٩٦٦م.

٣٠- من وظائف الصوت اللغوى ، د/ أحمد كشك ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٣١- موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، د/ عبد العزيز نبوى ، دار اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤م.

٣٢- النقد الأدبى الحديث، د/ محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، ١٩٧٧م.

٣٣- الهجاء الجاهلى صوره وأساليبه الفنية ، د/ عباس عجلان – دار المعارف – القاهرة ، ١٩٨٢م.

٣٤- يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر ، للثعالبى ، تحقيق د/ مفيد قميحة ، دار الكتب لعلمية ، بيروت ، ١٩٨٣م.

من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية

د. رابح بومعزة(*)

هـذا المقال يعرض لخصائص المنهج السيميائي، ولجوانب من إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية، بالوقوف على "فلاديمربروب" رائد الشكلانيين، بتناول مثاله الوظائفي الذي يمكن تطبيقه على أية حكاية شعبية، مع التمثيل التطبيقي لأهم وظائفه من خلال حكاية "البنات السبع والغولة". كما يعرض المقال لأهم قطب في مدرسة باريس وهو "غريماس"، بإبراز إسهاميه ممثلين في نموذجيه العاملي الوظائفي المعدل والمختزل لوظائف "بروب" الإحدى والثلاثين، وكذا الوقوف على مربعه السيميائي القائم على الثنائيات الضدية.

تمهيد :

بظهور النظريات اللسانية، وشيوع مفهوم البنية حسب التصور الذي قدمه رائد البنوية واللسانيات السويسري "فرناند دي سوسير" (١٨٥٧ – ١٩١٢) " F De Saussure" من خلال مؤلفه الذي أصبح يعرف بـ"دروس في اللسانيات العامة سجل تحوّلاً كبيرًا نحو المنهج اللساني في دراسة النص(١). ذلك أنه مد لاح قرن هده النظرية البنوية(٢) اتجهت معظم البحوث التي تتعامل مع المعطى الفني. هدا التوجه الجديد القوي، الذي لم يتوقف

(*) قسم الأدب العربي جامعه محمد خيضر بسكره

مـــده على نحو يتبدى فيه للمتأمل في هذا المد و في تطوره، كأن الدراسة الأدبية قد وجدت ضالتها في اللسانيات[٣].

ذلـــك أنـــه على غرار البحوث اللسانية البحتة اصطبغت بحوث علم النص بالصبغة العالمية، وراحت تتجه نحو سن قوانين عامة، تحكم النص بوجه عام والنص الأدبي بوجه خاص، دون الارتباط بلغة معينة لتجيب عن ســؤالٍ في غاية الدقة والتحديد، مؤداه: كيف ينتج النص معناه[٤]؟ حيث إن "الطـــرح الجديد يركز على الشكل اللغوي في تحديد ماهية الأدب ووظيفة الشعر ويؤكد أن الأساس في الأدب ليس ما يقوله ولكن في كيفية القول"[٥]. وسجل أن هذا المنحى العالمي قد تكرس في المؤتمرات الدولية لسيميائيات النص التي استقطبت أقطاب عالم السيميائيات[٦].

ولما كانت السيميائيات من أهم المناهج النقدية الغربية الحديثة التي حاولت التفرد في تحليلها النص الأدبي، وبدأت تشق طريقها إلى الجامعات العـــربية؛ انطلاقا من أن موضوع السيميائيات الأساسي هو دراسة الأدب ووسائل التعبير الخاصة بالنص[٧]- فقد أصبح كثير من الدارسين يُؤثّر هذا المــنهج، ويجــتهد فـــي رسم معالمه، وتأصيل مفاهيمه، ونشر قواعده بين الطلاب[٨].

واللافـــت للانتباه أن الباحثين المولعين بالنظريات التي حاولت ما استطاعت إلى ذلك سبيلا أن تطبق المنهج العلمي على الدراسات الأدبية- قد انقسموا في النظر إلى النص الإبداعي فئتين :

فـئة أصحابها اتجاههم وصفي، عدوا النص منغلقًا ومستقلا بذاته[٩]، وفئة أهلهـا اتجـاههم اجتماعـي، انتهوا إلى أنه لا يمكن استكناه النص دون الانفـتاح على محيطه وعلى الظروف التي أنتجته. يمثل الفئة الثانية الناقدة الـبلغارية اللسـانياتية "جولـيا كرسـتيفا" التـي تعد خير من يمثل اتجاه السيمياتيات المادية.[١٠] حيث إنها تستند في بحثها إلى التوفيق بين اللسانيات والتحلـيل الماركسـي؛ لإيجـاد التجاور بين الداخل والخارج من المعطى التجريبي الداخلي[١١]؛ ذلك أن النص عندها نوعان :

الـنص الظاهر ممثلا في البنية التي هي موضوع البنوية، والنص التوالدي وهو النص المحلل. وأساس ذلك أن النص ليس نظاما لغويا منجزا مغلقا كما هو الشأن عند البنويين[١٢]. وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة[١٣]. لتكون "كرتستيفا جوليا" قد قدمت لنا منهجا في تناول النص الأدبي يسير في محورين متعامدين: آني وتعاقبي (سانكروني ودياكرونـي). يـدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص (العلاقات الأفقية لوحدات النص)، ويدرس في محوره العمودي البنية السطحية للنص.

وأساس ذلك أن هذه البنية العميقة هي التي تسمح بكشف بُعْد النص التاريخـي بما يحمله من قيم ومعتقدات، وذوق ومشاعر وأخلاق وموروث ثقافـي وتقالـيد أدبية[١٤]؛ للولوج إلى فضائه الداخلي؛ لأن البنية العميقة – حسـب "جوليا " – تتكون من العوامل الخارجية التي لا جرم أنها ساعدت علـى ظهـور المعطى الفني. ممثلة في الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية ....[١٥]

وقبل أن نعرض لأهم الاتجاهات السيميائية نلفت الانتباه إلى أمر ذي بـــال، مفـــاده أن المنهج السيميائي حاول جهد أيمانه في أثناء تحليله النص الأدبي أن يتخلص من ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة.

وأســـاس ذلـــك أن لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته؛ حيث كل تصـــور وكـــل قاعـــدة فـــي الوقت نفسه تركيبية ودلالة[١٦]. ولهذا احتفل السيميائياتيون[١٧] على اختلاف مشاربهم بوظيفة العلامة في تأمين الاتصال بين الأفكار عبر وسيلة الرسائل .

وانطلاقـــا مـــن هذه الوظيفة المركزية التي تؤديها العلامة الأساس الـــدال للغة باعتبارها المادة الخام التي لا يمكن الاستغناء عنها عند القول، بنى السيميائياتيون منهجهم في تحليل النص الأدبي .

وعلـــى الرغم من أن هذه العلامة لم ينظر إليها نظرة موحدة، بل نظـــر إلـــيها من جوانب عدة حسب المدارس والاتجاهات، فإنه يسجل أن تقســـيمهم لهـــذه البنى لم يخرج عن القسمين الآتي ذكرهما: بنية سطحية، وبنـــية عمـــيقة، مـــع اخـــتلاف في النظرة إلى مفهوم البنية العميقة لهذه المدارس[١٨].

وتجـــدر الإشـــارة إلى أن للمنهج السيميائي خصائص يتكئ عليها ويتميز بها.

فالخصيصة الأولى تبرز أنه منهج داخلي محايث[١٩]، و يعني ذلك أنه يرتكز على داخل النص باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحـــيطه الخارجي – حسب هذا النوع من النقد، الذي يتشكل و ينتشر في

سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية – لا تقوى على تأسيس معنى عميق للنص[٢٠].

ومبدأ المحايثة يرجع إلى الدراسات اللسانية التي تلح على مبدأ الاستقلالية الذي دعا إليه " دوسوسير ".

وأساس ذلك أنه إذا كان موضوع اللسانيات هو الشكل، فإن أية استعانة بالواقع الخارجي (المرجع) ينبغي أن يقصى لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي[٢١].

وثانية خصائص المنهج السيميائي هي أنه منهج بنوي؛ حيث إننا حين استقصينا المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل تبدي لنا أن الاهتمام بداخليات النص إن هو إلا توجه بنويّ. والحديث عن البنية والبنية السطحية والبنية العميقة، والنظام والعلاقات، واللغة والكلام والدال والمدلول والمركب والاختلاف[٢٢] كلها مصطلحات ازدهرت في النقد البنوي، – واكتسبت كثيرا من الفاعلية في السيميائيات. ولنأخذ مثلا مصطلح "العلاقات"، إذ من المؤكد لدى البنويين واللسانياتيين عموما أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف، الذي يفترض وجود نسق مبني من العلاقات بين عناصر عدة؛ لأن "القراءة السيميائية" تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنصوص[٢٣]، وما دام النص وسيلة للتواصل فلا تواصل دون اختلاف". فالتشبيه مثلا يقوم على المختلفات[٢٤].

أما ثالثة هذه الخصائص فإنها تنبع من طبيعة الموضوع الذي تعنى به السيميائيات الأدبية، التي تهتم بالخطاب في بعده السردي[٢٥]؛ لتكون

بـذلك مجـاوزة حدود الاهتمام بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في وحدات الخطاب[٢٦]، وليس باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات .

وإذا كان قد سُجِّل تباين بين الباحثين فيما يتعلق بتفريع السيميائيات إلـى مـدارس أو اتجاهـات، فإن الجمهور السائد منهم يكاد يحصرها في اتجاهـات أربعـة: الاتجـاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي .

و سنقصـر الكلام في مقالتنا هذه على المدرستين المشار إليهما آنفا فـي العنوان، محاولين إبراز مدى إسهامهما الملحوظ من خلال قطبيهما " بارث و غريماس " .

أولا- مدرسة الشكلانيين الروس (الاتجاه الروسي):

تعـد مدرسـة الشـكلانيين التمهـيد الفعلـي للدراسات السيميائية (السيميوطيقية) في غرب أوربا[٢٧]، وهي حركة أدبية روسية نشطت خلال الثلث الأول من القرن العشرين[٢٨].

وتكونت من اندماج مركزين: أولهما حلقة موسكو اللغوية التي أقامها طلـبة الدراسـات العلـيا سـنة ١٩١٥ برئاسة جاكبسون . R. jokobson (١٧٩٢- ١٨٩٦) الـذي أثـرى اللسـانيات بالأبحـاث الصـوتية و الفونولوجية[٢٩].

و ثانـيهما: جمعـية دراسـة اللغة الشعرية المختصرة في كلمة أبوباز " 'opoiaz التي تبلورت على أيدي ثُلَّة من نقاد الأدب و علماء اللغة في بترسبورغ بلييننغراد سنة ١٩١٦[٣٠]؛ بصفتها رد فعل

على الماركسية في مجال الفن[٣١]، ومن أهم عناصرها البارزين شلوفسكي، أوسيب بريك، وفلاد يمير بروب، وهذا الأخير الذي سيأتي الحديث عن إسهامه الكبير .

وقد حصرت هذه الحركة الأدبية اهتمامها في نطاق النص[٣٢]. حيث إن الشكلانيين الروس انبروا لتأسيس نظرية جمالية للأدب مبنية على استقلالية العمل الإبداعي عن جميع العناصر الخارجية[٣٣] من عوامل نفسية واجتماعية، ومما يكون قد تضافر فكان سببا لوجود النص[٣٤]. وكانت حجتهم أن الدراسات التي تدرس النص من تلك النواحي خارجة عن نطاق صناعة الأدب[٣٥]؛ إذ إن الأدب عندهم ليس تصويرا لحياة الأدباء أو بيئاتهم أو عصورهم؛ لتكون الكتابة الأدبية قد صارت هدفا في حد ذاتها؛ ومن ثم فإن قيمتها تتحدد بما يتوافر عليه العمل من خصائص تجعله أدبا، لأن ميزة الأدب هي إثارة الإحساس بالجمال[٣٦]. ونسوق قولا لجاكبسون الذي تحدث عن الوظائف الست[٣٧] يلخص هذا الاتجاه، فحواه أن موضوع الأدب هو الأدبية ممثلة في العوامل التي تجعله أدبا[٣٨]، حيث إن الشكلانيين الروس يرون أن الكلام يختلف في الناحية الأدبية سواء أكان شعرا أم نثرا عن غيره بشكله[٣٩].

ولما كانت رؤيتهم للنص الأدبي مبنية على تصور علمي، مؤداه وصف الوجود الفعلي للنص – وليس البحث في أصله ونشأته – دعوا الدارس إلى الاهتمام بشكلية اللغة، من حيث هي تراكيب وبنى صرفية وأصوات؛ ملحين على الاكتفاء بشرح وتحليل الظواهر دون البحث عن

الأســباب و الدوافع.[٤٠] " فالنص الذي تكثر فيه الأفعال مثلا يكون أسلوبه مــوجها بلا شك نحو الأحداث و الاهتمام بالبعد الزمني . والذي تكثر فيه الأسماء يكون أسلوبه موجها إلى وصف الذوات"[٤١].

ونخلص إلى أن أهم مميزات الشكلانية الروسية تتجلى فيما يأتي :

١- البحث عن أدبية النص .

٢- شــكلنة المضــمون، شكلنة الاختلاف. وذلك بتركيزها على الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر .

٣- اســتقلالية الأدب عــن الإفــرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية .

٤- التركيــز على التحليل المحاديث بغية الوصول إلى كشف الغطاء عن خصــائص العمــل الأدبــي؛ تجنــبا للقراءات الارتسامية الذاتية[٤٢]، ووصولا إلى إضفاء الصبغة العلمية والموضوعية لأعمالهم[٤٣].

و" فلاد يمير بروب "V . propp" "رائد هذه المدرسة تعتمد دراسته التــي أجــراها على مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية العجيبة على النظــرة الهيكلــية الوصفية. فبعد وصفه الموضوعي الدقيق لمختلف أنواع القصص الشعبي – وهي صفة اكتسبها من المنهج اللساني – انتهى إلى أن الحكايــة هيكل بنيته مركبة، يمكن تفكيكها واستنباط العلائق التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين، ومن ثم استنتج ما سماه " المثال الوظائفــي"، وهــو البنية الشكلية التي تولد عددا غير محدد من الحكايات ذوات التــراكيب والأشكال المختلفة. على نحو خلص فيه إلى أن الوظائف

مقولــبة حسب مسار واحد ممثلا في بداية حدوث إساءة، ونهاية ممثلة في إصلاح الضرر .

ويعــد قانون التحولات السردية (وظائف السرد) التي استنبطها من دراسته لأشكال الحكاية الشعبية مرجعا لكل دراسة تتناول الأشكال السردية، على الرغم من التضخم المسجل على وظائف ذلك النموذج الوظائفي التي بلغــت إحدى وثلاثين وظيفة [٤٤]. ويقصد بالوظيفة عمل الفاعل من حيث معــناه فــي مجرى القصة [٤٥]. فالحدث يعد وظيفة لكونه رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره، والأحداث اللاحقة التي تنتج عنه.

ويســجل أن لكل حدث قيمة وظائفية ؛ ما دام يمثل حلقة في سلسة الأحداث، سواء أكان ذلك الحدث ذا صيغة فعلية أم كلامية.

و من أهم وظائف " بروب " ما يأتي :

١- وظــيفة رحــيل: كأن يغادر أحد أفراد الأسرة منزله. وأشكال الرحيل مــتعددة، نحــو الــذهاب إلى العمل أو النزهة أو تجارة أو الحرب أو أداء فريضة الحج. واللافت للانتباه أن موت أحد الأبوين أو كليهما في الحكاية الشعبية يعد رحيلا حتميا .

والغــرض الوظائفــي من "وظيفة رحيل" هو إبعاد أشخاص يمنع تواجدهم حصول الإساءة التي هي مبتدأ الحكاية .

٢- وظــيفة مــنع: وتلاحظ هذه الوظيفة من خلال صيغتي الأمر والنهي اللتــين تردان في الحكاية، من نحو: لا تفتح الباب لأحد. وثمة أشكال مختلفة للمنع تتبدى في قالب طلب أو نصيحة.

ويسجل أن هذه الوظيفة سابقة في غالب الأحيان لوظيفة "رحيل".

٣- وظيفة استخبار: و فيها يحاول المعتدي أن يحصل على إرشادات تمكنه من اكتشاف المكان الذي يسكنه الضحايا أو الذي توجد به أشياء ثمينة.

٤- وظيفة خداع: و فيها يحاول الشرير خداع ضحيته للتمكن منها، فيتقدم بمظهر مخالف لمظهره العادي، كأن ينقلب الوحش غزالة، وتتنكر الساحرة في شكل عجوز طيبة تقلد صوت الأم أو العمة أو .... باستعمال الأساليب الماكرة .

٥- وظيفة مكافأة: كأن يتزوج البطل ويرتقي عرش الملك، أو يحظى بمكافأة مالية، وقد لا تذكر بعض الحكايات التي تنتهي بهذه الوظيفة. ويرى "بروب" أن بنية التحليل في الخطاب القصصي إنما تقوم على مبدأ الثبات و التغير؛ انطلاقا من أن أسماء الشخصيات هي التي تتغير في حين أن وظائفها تبقى ثابتة قارة .

حيث إن السيميائيات تتعامل مع مفهوم "الدور Role " عوضا عن مفهوم الشخصية التي لا يقتصر استعمالها للدلالة على الإنسان. فكل ما يقوم بعمل في قصة، سواء أكان جمادا أم حيا يعد شخصية قصصية[٤٦]. ذلك أننا قد نقف في قصص على شخصيات غير بشرية، وهي ظاهرة منتشرة في القصص القرآني ممثلة في شخصيات الملائكة، وشخصية الشيطان، والشخصيات الحيوانية، والشخصيات المتحولة من العنصر النباتي إلى الحيواني من مثل عصا موسى[٤٧].

فكل من الأدوار والشخوص ضرورية للقصة. وقد تقوم الشخصية بأكثر من دور، كما أن الدور قد لا يتحقق في شكل شخصية، ويظل دورا يظهر ضمنيا داخل النص.

واللافت للانتباه أن عدم تحقق الأدوار في شخوصٍ مرده إلى كون مثل هذه الأدوار حاملة لرموز معنوية لا تقبل التشخيص، من نحو الحق والظلم والمحبة والكره .....(٤٨)

ونحن إذا أمعنا التفكير في المثال الوظائفي نرى أنه يمكن تطبيقه على أية حكاية؛ لذلك يعد هذا المثال تابعا لمستوى القصص؛ إذ إنه لا يلتزم بالتنوعات الخطابية، بل هو بمثابة البنية الشكلية القارة. لأن هناك قاسما علاميا مشتركا متمفصلا أساسا على المستوى اللغوي، وسابقا له منطقيا مهما كانت اللغة المختارة للخطاب القصصي.

و لمزيد من التبسيط ينبغي لنا أن نقف مثلا عند وظيفة "حدوث إساءة" التي يمكن أن ترد في أشكال خطابية متنوعة، من نحو: اختطاف، سرقة، اغتيال، ضرب مبرح، طرد، سجن ...إلخ، وعلى كل فالحكاية يوظف فيها متصوران :

١- الانفصال: وهو الذي يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات في حالة فراق أو رحيل أو وفاة، ويمكن أن يحصل على مستوى الشخصية والمكان كأن يغادر البطل مكانا ما. ويمكن أن يحصل الانفصال بين الشخصية وممتلكاتها، كأن يسلب من البطل خاتمه السحري .

وتعد وظائف بروب الآتية (رحيل، انطلاق، انتقال) أشكالا مختلفة للانفصال .

وفي كل الحالات يترتب على الانفصال حصول افتقار ما يتطلب مساعي من شأنها إصلاح هذا الافتقار، أي استرجاع التوازن المفقود .

٢- الاتصـــال: و يحصـــل بين شخصين أو أكثر أو بين شخصية ومُمتلك ثمين، كأن يسترجع البطل مصوغ زوجته المسلوب. كما يمكن اعتبار وظيفة "عودة " شكلا من أشكال الاتصال .

فـــإذا وصف البطل في بداية الحكاية بالفقر يصبح في آخر المطاف غنيا ، و بالتالي يمكن استنباط التقابل الزمني الآتي :

- ما قبل ؟ ما بعد
- الوضع الأصلي ؟ الوضع النهائي
- انفصال البطل ؟ اتصال البطل

و حتى تكون المقالة وفية للعهد الذي قطعته على نفسها و هو جلاء خوافــي رؤيـــة وإســـهام مدرسة الشكلانيين من خلال قطبها "بروب"؛ من الأهمــية بمكان الوقوف على نموذج عملي لمقاربة سيميائية لقصة "البنات السبع والغولة "؛ عسى أن تنصهر في بوتقتها رؤية هذا السيميائياتي .

فالحكايـــة تبدأ بين نوعين من الانفصال : ممثلا في موت أم الفتيات الســبع، وســفر أبــيهن إلــى مكة، فرحيلهما عنصر وظائفي خوّل للغولة "الفاعل" في هذه الحكاية تحقيق رغبتها، المتمثلة في التدخل والتهام الفتيات السبع (فريساتها) عبر الوظيفة الثانية " إساءة "، التي تمكنت بواسطتها من إلحــاق الأذى بالفتيات الست نتيجة لبلاهتهن؛ حيث استطاعت أن تخدعهن حــين تتكــرت في شكل عمتهن، محاولة تقليد صوتها – وهذا في المرحلة الأولــى -ولما حاولت الغولة الظفر بالفتاة السابعة بكل ما أوتيت به من خــداع ومكــر وجدت صعوبة جمة . حيث برزت في شكل فرس بيضاء فانكشــف أمــرها، و قتلت من طرف زوج هذه الفتاة. ثم ظهرت في شكل شجرة رمان .

وعلى الرغم من أن الفتاة التي أنجبت طفلا منعت أفراد الأسرة من لمس تلك الشجرة، إلا أن إصرار ابنها على تناول ثمارها الشهية جعلها تضطر إلى قطف رمانة، فقذف الغصن بحبة رمانة في عين الأم. وتمكنت الغولة التي تم القضاء عليها بواسطة وظيفة المكافأة من إلحاق الأذى بضحيتها (البنت السابعة) من خلال وظيفة " الخداع " .

ثانيا : مدرسة باريس السيميائية " السيميوطيقية " :

يمثلها كل من "ميشال أريفي" (Arrive) "وجان كلود كوكبت " Jean Chaude(Copuet) وكلود شابرول(Chabrol) وغريماس (Creimas). ورواد هذه المدرسة كانوا يهتمون بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية؛ قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمضهرات النصوص العديدة[(٤٩)].

وفي مساق الحديث عن هذه المدرسة سنركز على أبحاث رئيسها " غريماس" لإبراز إسهامه في تطوير السيميائيات السردية .

لقد انصبت أبحاث "غريماس" على النصوص السردية والحكاية الخرافية؛ حيث إنه كان متأثرا بعمل "بروب" في استخلاص وظائف الخرافات الأسطورية. فبعد أن استفاد من ملاحظة "كلود ليفي ستروس" الذي ذهب إلى إمكانية اختزال وظائف "بروب" من حيث العدد ، راح يختصر تلك الوظائف ويبسطها لتصبح ستا عوضا عن إحدى وثلاثين وظيفة[(٥٠)]. مبينا أن للوظيفة الواحدة أوجها عدة يعدها "بروب" وظائف. وقد جاء تقليص عدد الوظائف تبعا لنظام الفواعل[(٥١)]، فالنموذج العالمي المعدل من قبل " غريماس " يتركز على قاموس من الشخصيات النموذجية يسمى

كـل منها عاملا . تنتظم هذه الشخصيات في ثلاثة محاور يربط كل منها عاملين على النحو الآتي :

١- محـور الـرغبة: وينطوي على فاعل أو ذات باحثة (sujet)، وعلى الموضوع المبحوث عنه[٥٢].

حـيث إن علاقة الفاعلين بموضوعاتهم تستند إلى هذا المحور وفقا لمـبدأ الاتصـال والانفصـال[٥٣]، أي أن العلاقـة بين الذات والموضوع صـراعية جدلية؛ إذ تتحرك العملية السيميائية "السيميوطيقية" من الامتلاك إلى فقد في دورة لا تنتهي إلا بتسوية أو تأليف[٥٤].

٢- محـور التبليغ: ويشمل المرسل أو الدافع "destinateu" والمرسل إليه أو المستفيد "destiataire". وهنا نسجل ملاحظة لافتة للانتباه مؤداها أن المرسـل إليه[٥٥] الخاص قد يكون هو نفسه المرسل الفاعل القائم بدور التبليغ[٥٦].

٣- محـور القـدرة: ويضم المساعد والمعارض. فبظهور المساندين على مسرح أحداث القصة تتضح ملامح البرنامج السردي القائمة على مبدأ الثنائـية. ذلـك أن كل برنامج سردي إضافة إلى فاعله الأساس يحاط بمسـاندين هـم معارضـون للبرنامج الآخر أو العكس. فالمساندون "الظهراء" يقدمون مساعدات للفاعل في محور الرغبة لتمكينه من القيام بالفعل، بينما يقف المضادون عوائق له[٥٧].

ومرجع ذلك كله إلى أن التحليل السيميائي حسب غريماس ينصب الاهتمام فـيه على مستويين: بناء ظاهر، وبناء مضمر. أما البناء الظاهر فتقع العـناية فـيه بالمستوى اللغوي للنص ممثلا في الأسلوب. وأما البناء

الضمني فيقع الاهتمام فيه على وجه الخصوص بالبناء الوظائفي وتحليل العلائق التي بين الفاعلين، مع ملاحظة أن النفاذ إلى البناء الضمني يمر حتما عبر اللغة[(٥٨)]. وحتى يجلو الأمر لم يكن مناص من أن نعرض لهذا النوع من التحليل في قصة "جهاد المحبي " لجورجي زيدان التي تحلل باسترشاد النموذج العالمي لغريماس على النحو الآتي:

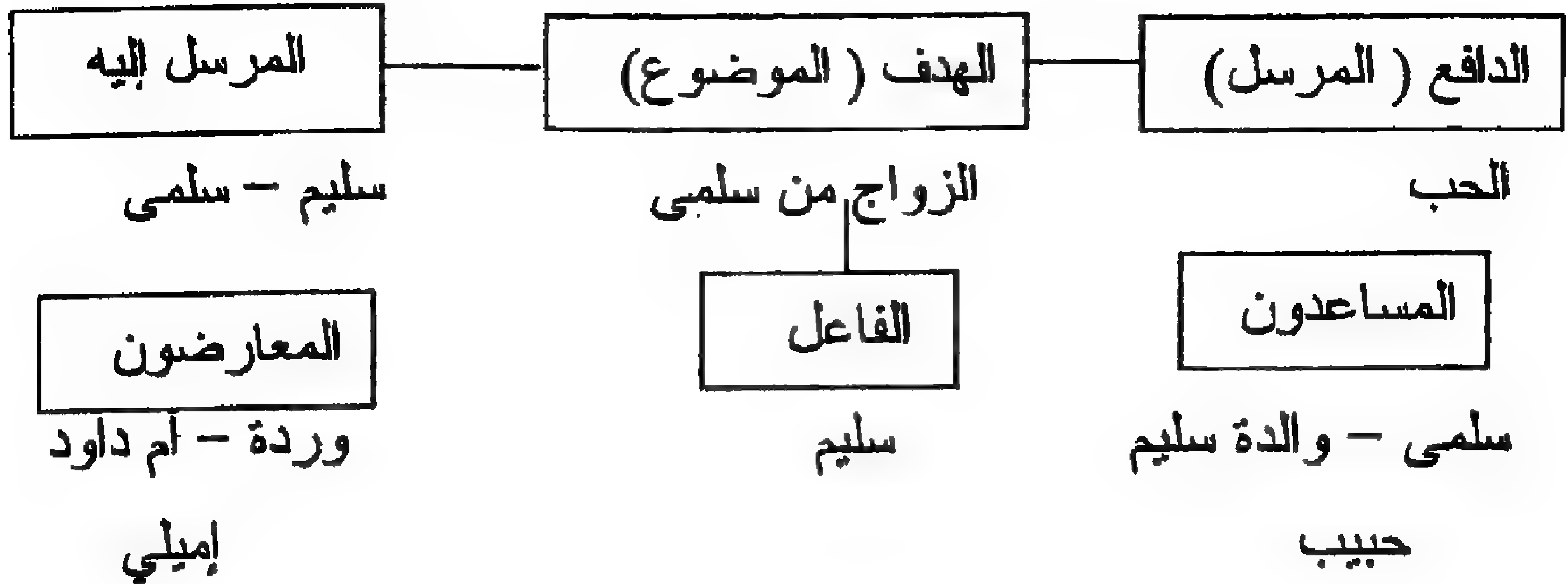
أ- محور الرغبة: الذي يشمل الفاعل وموضوع الفعل (الهدف). يسجل فيه أن "سليما" هو الفاعل الرئيس ، و أن زواجه من سلمى هو موضوع فعله . ذلك أن العلاقة التي تربط بينهما هي الرغبة التي تتمظهر في الرواية عبر انفصاله عنها .

ب- محور التبليغ: و نقف فيه على الدافع (المرسل) والمرسل إليه (المستفيد)، فالدافع الذي أوحى لسليم بالعمل و السعي قصد الاقتران بسلمى هو الحب، و المستفيد هو سليم نفسه .

ج- محور القدرة: وينطوي على المساعد والمعارض. فالمساعدون والظهراء هم أولئك الذين ساعدوا سليما لبلوغ هدفه. والمعارضون نجد على رأسهم وردة أم داود التي تود لو أن ابنتها " إميلي " تكون مكان "سلمى". ومن ثم وجدنا أن هذه الوالدة قد انتقلت إلى فاعل منجز لهذا المشروع لفائدة ابنتها؛ وهو ما يعني تحركها المضاد لاتجاه سليم الذي يحب سلمى .

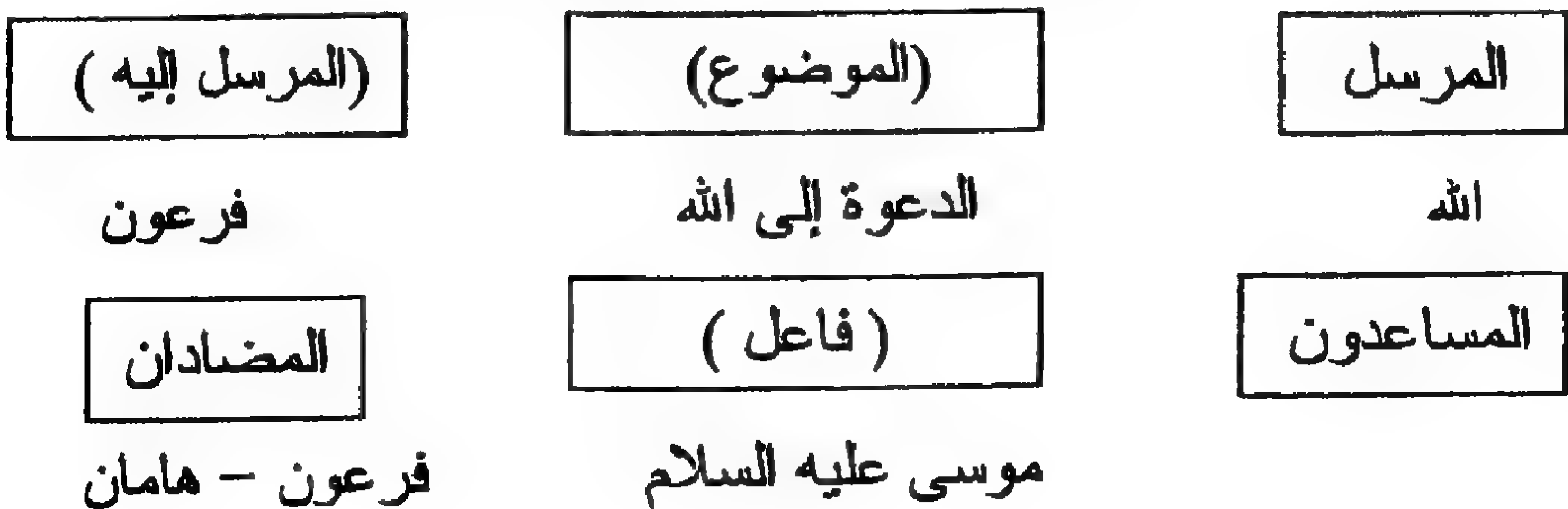
والشخصيات النموذجية التي يسمى كل منها عاملا تنتظم في المحاور الثلاثة الرابط كل منها عاملين يمكن إيضاحها حسب الشكل الآتي:

-٨-



وتجـدر الإشـارة إلى أن هذا النموذج العالمي المعدل لم يجد بعض الدارسين العـرب حـرجا في الإفادة منه حين حللوا القصص القرآني، وينطلقون في ذلك من الفكرة التي فحواها أن البنية الشكلية للخرافة – التي استمد منها النموذج العالمي- تشبه إلى حد كبير البنية الخارجية للقصة القـرآنية . حيث يسجل أن القصص القرآني يمتاز بتنوع شخصيات الرسل مـن جهـة، وبثـبات وظيفتها المتمثلة في الدعوة إلى الله و عدم استجابة الأقوام لهم من جهة ثانية (٥٩) .

ولعـل فاعلية هذا النموذج العالمي المعدل تتبدى لنا أكثر من خلال التمثيل لها بقصة موسى عليه السلام (٦٠) المبنية في الرسم الآتي:



– أخت أم موسى

- امرأة فرعون
- الفتاتان
- هارون
- والد الفتاتين
- رجل المدينة

وسنقف الآن على الإسهام الثاني "لغريماس" المتمثل في المربع السيميائي:

لقد تصور غريماس ما سماه "المربع العلامي (السيميائي)" Carrè Sémioitquer" بوصفه مثالا أصوليا لشكلنة المعنى. حيث إنه يرى أن الدلالة لا تبسط من سطح النص فحسب، وإنما يتم استجلاؤها انطلاقا من نظرة توليدية "Approche Générative"، ومن ثم حاول ربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصولية، حيث إن الدلالة الأصولية الضمنية في الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية، ذلك أن المعنى ليس معطى ثابتا، بل هو قابل للتغير.

إذ هو رهين ديمومة النص القصصي؛ لأن تحويل الدلالات مرده إلى تطور الحكاية والأحداث في إطار زمني ومكاني ما. والتطورات الطارئة على سُلَّم القيم هي الأخرى وليدة هذا الامتداد الزمني والوظائفي. فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرسه المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي؛ حيث إنه يمثل الشكل الإجمالي لمعاني النص، تسيره علاقات وعمليات؛ تجمع هذه العلاقات لتأطير المعنى الكلي على نحو تبدو فيه على شكل علاقات تضاد وتناقض واستتباع تحركها عمليات ملائمة لها[٦١].

إذن فالمربع السيميائي هو الذي يتحكم في البنية العميقة حين تحدده لعلاقـات التضاد و التناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح الـنص السـردي . لقـد بيّنتْ دراسة ظروف استقصاء المعنى أنه يمكن تصوره معطى ثابتا منظما على أساس العلاقات الأصولية (تضاد، تناقض استتباع)، بيد أنه يمكن تصور الدلالة كيانا متحركا ينتج عنه توليد المعاني و تحـريك المربع السيميائي، حيث إن التناقض بكونه علاقة شكلية منطقية (علـى مسـتوى الصـرف) صالحة لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب).

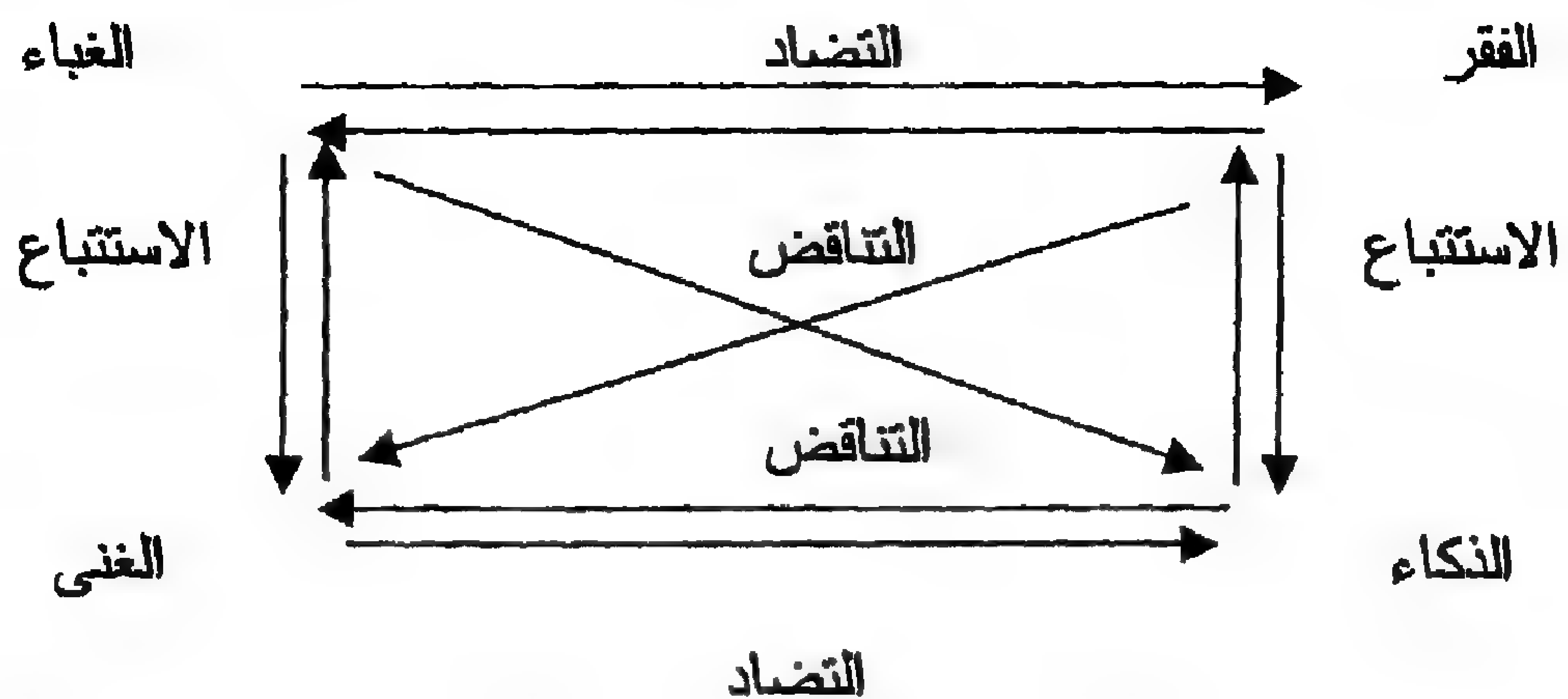
هـذه العملية يترتب عليها نفي عنصر وإثبات آخر. وإذا طبقت هذه العملـية علـى مـربع علامـي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة وبروز دلالات أخرى بصيغ الإيجاب والجزم(٦٢).

وفـي دراسـة جادة تتبع فيها الأستاذ "جلولي العيد" مسار حكايات الأطفـال ووقـف علـى هذه الحقيقة، وانتهى إلى أن الذين يقومون بدور البطولة فيها إنما هم شخصيات من عالم الأطفال، وأن جل هؤلاء الأطفال يمـتازون بصفات واحدة، ويؤدون أدوارا متشابهة على نحو بدت فيه تلك الحكايات كأنها اجترار للموقف وتكرار للأحداث والسلوكات.

ذلك أن معظم تلك الحكايات لها البدايات نفسها (طفل يتيم فقير ذكي) ولهـا الـنهايات نفسها، (يتغلب الطفل على خصمه، ويصبح شخصا غنيا بمساعدة خارجية)(٦٣).

و يمكن رسم هذه العلاقة على الشكل الآتي :

الشكل رقم (١)(٦٤)



و هــذا جــدول يبين مسار تلك القصص، مذيل برسم من شأنه أن يكشف الغطاء عن تلك العلاقة الجدول الشكل رقم (٢) .[٦٥]

عنوان القصة	المؤلف	بطل القصة	ملامح الشخصية و سماتها
علاء الدين والمصباح السحري	محمد مشاعلة	علاء الدين .	طفل صغير يتيم ، فقير ، ذكي يتغلب على الساحرة بمساعدة الجندي يصبح غنيا و يتزوج الأميرة .
سندريلا	محمد مشاعلة	سندريلا	طفلة صغيرة يتيمة ذكية تتغلب على أخواتها بمساعدة الجنية ، تصبح غنية و تتزوج الأمير .
الخياط الصغير الشجاع	منشورات ميموني	خياط صغير	طفل صغير ذكي يتغلب على العملاقين ، يصبح غنيا و يتزوج الأميرة .
الشجرة السحرية	محمد المبارك حجازي	رضوان	طفل يتيم فقير ذكي يتغلب على العملاق و يصبح غنيا.

خاتمة

نخلـص مـن كـل ما سبق إلى أنه على الرغم من هذه المكتسبات المحققـة على يد المنهج السيميائي، فإن السيميائيات لا تقوى وحدها على استكناه الـنص الأدبـي؛ إذ ينبغي أن تتضافر جهودها مع جهود أخرى لتحقيق الهدف المبتغى.

الهوامش والإحالات

(١) theorie de la litterature p . ١٥. : T.Todorov

(٢) إن مسألة النسبة إلى " البنية " البسيطة كما بحثها سيبويه (١٨٠ هـ) في باب الإضافة من كتابه "الكتاب": فأنت إما أن تقول: "بيني" (كما تقول في النسبة إلى فتية "فتيي" على قياس، وهو اختيار أبي عمرو بن العلاء) " ١٥٤ هـ " وإما أن تقول: "بنوي " (كما تقول في النسبة إلى فتية " فتوي "على تخفيف. وهو اختيار يونس بن حبيب " ٢٠٥ هـ. انظر سيبويه الكتاب، تحقيق هرتويغ، درنبرغ، باريس، ١٨٨٥، ٢ / ٧٠).

(٣) اللسانيات : مصطلح وضعه الدكتور الحاج صالح عبد الرحمن، حملا على رياضيات فلكيات طبيعيات؛ لأن العرب يستعرضون الألف والتاء في آخر الكلمة بغلم حين قصدهم النسبة إليه .

(٤) صلاح فضل : بلاغة الخطاب و غلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، آب أغسطس ، ١٩٩٢ ، الكويت ، ص ١٠٦ .

(٥) الدكتور عمار زغموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته. مطبوعات جامعة منتوري، قسطنطينة ٢٠٠٠/ ٢٠٠١، ص ١٧٠.

(٦) رشيد بن مالك: السيميائية والنص الأدبي، البحث السيميائي المعاصر. جامعة عنابة نشر وطبع الجاحظية، الجزائر، ١٩٩٦ ، ص ٢٥ ، ٢٦.

(٧) محمد ساري: (النص، علم النص، إشكالية التعريف). مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، ديسمبر ١٩٩٧، العدد ١٤ ، ص ١٥٥ .

(٨) عـبد العزيز بن عبد الله: (الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقـارن)، مجلـة اللسان العربي، الرباط، ١٩٨٢ / ١٩٨٣، العدد ٢٣، ص ١٦٦ .

(٩) لمزيد من التوضيح انظر ص ٣ – ٤ من هذه المقالة .

(١٠) حيث وظفت مصطلحات تعكس بُعْدها الماركسي الاشتراكي من مثل المنتج و المنتوج و سواهما .

(١١) السيميوطيقا والعنونة: د جميل حمداوي. مجلة عالم الفكر، ص ٩٢.

(١٢) البنيويون من أمثال سوسير ، سابير ، بلومفيلد ، هلمسلف ، ثيرث ، جـان بباجية .انظر عبد الوهاب المسيري : إشكالية التحيز ، سلسة المنهجية الإسلامية ، ط (٣) ١٩٩٨ ص ٩٦ ، ٩٧ .

(١٣) د . فؤاد أبو منصور: النقد البنوي الحديث ، ص ٣١٤ .

(١٤) صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٢٣٠.

(١٥) مساهمة في التعريف بالسيميائية : الحياة الثقافية ، تونس ، ١٩٨٥ ، العدد ٣٦ ، ٣٧ ، ص ١٩٥.

(١٦) رأت الشـكلانية أن الشـكل يمـثل كيفية المضمون و ليس إناءه أو غلافـه ، فالعلاقـة بيـنهما هي علاقة تكامل. د. عمار زعموش ، المرجع السابق ، ص ١٧٠.

(١٧) انطلاقـا من إيثار مصطلح سيميائيات – الذي حمل على لسانيات و طبيعـيات – و لـذا فالـباحث في السيميائيات يسمى " سيميائياتيا " بإضافة ياء النسبة .

(١٨) تشـكل البنـية العمـيقة عند الاتجاه الأول الذي يمثله " غريماس " الفـواعد التي يخضع لها العالم السردي . لذلك فالاهتمام ينبغي أن ينصب بصفة خاصة على البناء الوظائفي ، و تحليل العلاقات التي

بـــين القوى الفاعلة في المستويين العمودي و الأفقي. انظر مساهمة في التعريف بالسيميائية، الحياة الثقافية ص ١٩٣، و انظر ص ٢٠، من هذا المقال .

(١٩) مارســلو أشكال : الاتجاهات السيميولوجية ، ترجمة حميد حمدني و آخرين ، دار إفريقيا ، الشرق ، ١٩٨٩ ، ص ١٢.

(٢٠) فـبعد محاولة " تين " جاءت محاولة الداروينيين بزعامة برونتيار .F Brunetiere و الوضعيين بزعامة كوستاف لانسوت كل من جهته لتقريب الدراسة من المنهج العلمي .

(٢١) انظـــر د: عــبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٥.

(٢٢) عــبد الله إبـــراهيم وجماعة نعرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديـــثة)، المركـــز الثقافـــي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١ ١٩٩١، ص ١٧.

(٢٣) محمد مفتاح : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٠ ، ص٢.

(٢٤) عــبد الجلــيل منور : المقاربة السيميائية للنص الأدبي ، أصوات و نمـــاذج ، محاضـــرات الملتقـــى الوطني الأول ، السيمياء و النص الأدبـــي ، منشـــورات جامعـــة محمد خيضر بسكرة، كلية الأدب و العلوم الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، نوفمبر ٢٠٠٠ ، ص ٦١.

(٢٥) محمـــد ساري : (النص ، علم النص ، إشكالية التعريف) ، مجلة اللغة و الآداب ، جامعة الجزائر ، ١٩٩٧ ، العدد ١٤ ، ص ١٥٥.

(٢٦) سعيد تفطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ١٩٨٩، ص ١٨.

(٢٧) د.جميل حمداوي: اتجاهات السيميولوجيا، مجلة عالم المعرفة، ص ٩٣.

(٢٨) د. عمار زعموش : النقد الأدبي المعاصر في الجزائر ، قضاياه واتجاهاته ، ص ١٦٩.

(٢٩) د.جميل حمداوي : اتجاهات السيميولوجيا ، الاتجاه الروسي ، مجلة عالم المعرفة ، ص ٩٣.

(٣٠) د. عمار زعموش : المرجع نفسه ، ص ١٧٠.

(٣١) د. جميل حمداوي : اتجاهات السيميولوجيا ، الاتجاه الروسي ، مجلة عالم المعرفة ، ص ٩٣.

(٣٢) الدكتور عدنان علي رضا النحوي : الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ، دار النحوي للنشر و التوزيع ، الرياض ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص ٢٢٥.

(٣٣) د . عمار زعموش : المرجع نفسه ص١٧٠.

(٣٤) د.عدنان النحوي : المرجع نفسه ، ص ٢٢٥.

(٣٥) د. عدنان النحوي : المرجع نفسه ، ص ٢٢٥.

(٣٦) د. عمار زغموش : المرجع نفسه ص ١٧٠ .

(٣٧) المرجعية –الانفعالية – التأثيرية – الشعرية (الجمالية) التواصلية – الميتالغوية . ينظر مجلة عالم الفكر ص ١٠١.

(٣٨) د. عدنان النحوي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص ٢٢٥.

(٣٩) الدكتور عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط ، ٣ ، د ، ت ، ص ١٧١– ١٧٢.

(٤٠) الدكتور عبد السلام المسدي : المرجع نفسه ، ص ١٧١ .

(٤١) الدكتور محمد الصغير بناني: (مفهوم النص عند المنظرين القدماء) مجلة اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر ، ١٩٩٧ ، العدد ١٢ ، هامش ص ٢٩ ، ٩٣ -١١١.

(٤٢) د. جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، ص ٩٣ ، ٩٤.

(٤٣) رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ص ٣١ .

(٤٤) مدلفات سليمة : تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ١٩٩٦ / ١٩٩٧ص ١١.

(٤٥) Vladimir propp M orphologie du conte trad .M.Derrida et . T- todorov.Editions du seuil ,paris, ١٩٧٠-p.٣٠.

(٤٦) جميل شاكر و سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، الديوان المطبوعات الجامعية ، الدار التونيسية للنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٦٧.

:Analyse Sé mitipue des testes :(٤٧) Croupe d'entrevernes introduction theorie – pratiques , presse Unversitaire de lyon ١٩٨٤ .p.p ٩٨ .- ٩٩.

(٤٨) عبد الوهاب النجار : قصص الأنبياء – مكتبة رجاب طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، ١٩٨٧ ص ١٧٤.

(٤٩) عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٦، ص ١٨٦ .

(٥٠) اتجاهات السيميولوجيا : مجلة عالم الفكر ، ص ٩١.

(٥١) vorir joseph courtes introduction à la sémiotique narrative et discursive , preface de A.j.Creimas , classipue Hachette ١٩٧٦.p.p.٦٠-٦٨.

(٥٢) مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، ص ١١.

(٥٣) محمد مفتاح: ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ص ١٢.

(٥٤) محمد مفتاح : المرجع نفسه ، ص ١٢ .

(٥٥) المرجع نفسه ، ص ٦٤ .

(٥٦) مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، ص ١٦٥ joseph .

(٥٧) المرجع السابق ص ٦٧ .

(٥٨) في قصة موسى يسجل أن المرسل إليه الخاص وهو الرسول صلى الله عليه وسلم هو نفسه الفاعل القائم بدور التبليغ للمرسل إليه العام. وهو القوم المؤمنون. مساهمة في التعريف بالسيميائية: الحياة الثقافية، العدد ٣٦ ، ص ١٩٥ .

(٥٩) علي حرب : نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥ ، ص ١٢.

(٦٠) مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، ص ١١.

(٦١) المرجع نفسه ، ص١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦. -١٣-

(٦٢) المرجع نفسه ، ص ٢٨ .

(٦٣) جميل شاكر وسمير المرزوقي : المرجع السابق ، ص ٨٧.

(٦٤) العيد جلولي: القصة الجزائرية الموجهة لأطفال الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ١٩٩٩ ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٦٥) العيد جلولي: المرجع نفسه ص ١٢٢، ١٢٣.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

صورة المرأة في السينما المصرية عبر أربعين عامًا من التغييرات الاجتماعية والسياسية الكبرى

د. سحر فراج (*)

عند بلوغ المرأة المصرية القرن التاسع عشر كانت مدفونة في كهف سحيق من الجهل والاستعباد والرجعية إلى أن جاء محمد علي والخديوي إسماعيل، اللذان ركزا على حتمية تعليم الفتيات، وشهد أول القرن العشرين المطالبة بحق المرأة في العمل وخاصة الطبقة المتوسطة.

على مدى خمسة عقود مرت مصر بتغييرات اجتماعية وثقافية أثرت على المجتمع ونظرته للأمور والتغيير في عقلية المجتمع المصري الذي قبل فكرة المساواة بين الرجل والمرأة في العمل ، وفي هذه المرحلة من القرن العشرين ظهرت البداية الحقيقية لصناعة السينما، ويجدر بالذكر أن هذه الصناعة بدأت على يد امرأة، ألا وهي عزيزة أمير، حيث قدمت أول فيلم روائي طويل، بعنوان "ليلى ١٩٢٧". وتوالت الأفلام بعد ذلك، والتي لم تظهر المرأة سوى ضحية مظلومة مغلوبة على أمرها، حتى فيلم "زينب ١٩٥٢"، الذي ظهر مع تغيير الظرف السياسي- قيام ثورة ٥٢. وقد أعجب مؤلف القصة بدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة.

بعد ذلك ظهرت عدة أفلام يدور معظمها حول ثيمة واحدة، هي الصراع بين الفقر والغنى، فيها اختلفت صورة المرأة من فيلم لآخر كما يعرض البحث بالتفصيل.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون

- عبد العظيم رمضان (٢٠٠٤): الفكر الثوري في مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو- القاهرة، مكتبة الأسرة.
- علي أبو شادي (٢٠٠٢) : وقائع السينما المصرية- القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- طارق الشناوي ٢٨ فبراير (١٩٩٤): تحية إلى عزيزة أمير في ذكراها الـ٤١، نشرة نادي السينما، عدد ٢٢٧، النصف الأول، ص ١٤-١٥.
- كمال رمزي (١٩٩٧): نجوم السينما المصرية: الجوهر والأقنعة- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- محمد السيد شوشة (١٩٧٨): رواد ورائدات السينما المصرية في اليوبيل الذهبي (١٩٢٧- ١٩٧٧). روز اليوسف .
- مدكور ثابت (١٩٩٦): مقدمة ملف الجريدة السينمائية في مصر- القاهرة، المركز القومي للسينما.
- ناجي فوزي (٢٠٠٢): قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية، تقديم سعيد شيمي- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- هالة كمال (٢٠٠٢): أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، تحرير وتقديم د.هدى الصدى- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

المراجع العربية

- أميرة خواسك (٢٠٠٤): معركة المرأة المصرية للخروج من عصر الحريم- القاهرة، مكتبة الأسرة.
- باحثة البادية: النسائيات (١٩١٠)، مجموعة مقالات نشرت في "الجريدة"، في موضوع المرأة المصرية؛ مطبعة الجريدة.
- جلال الشرقاوي (١٩٧٠): رسالة في تاريخ السينما المصرية- القاهرة، أكاديمية الفنون.
- جوديت تاكر ومارجريت مريودر (٢٠٠٣): النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث، ترجمة أحمد علي بدوي- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- رفيقة سليم حمودة (١٩٩٧): المرأة المصرية: مشكلات الحاضر وتحديات المستقبل- القاهرة، دار الأمين.
- زينب الأديب هيكل على الشاشة المصرية (١٩٩٦): القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- سعد الدين توفيق- أغسطس (١٩٦٩): قضية السينما في مصر- القاهرة، كتاب الهلال.
- سمير فريد (١٩٩٤): صفحات من تاريخ السينما المصرية- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- سوسن ناجي (٢٠٠٢): المرأة المصرية والثورة: دراسات تطبيقية في أدب المرأة- القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

Her refusal indicates that she has her own orientation, as she recognized her rights and role as a human, and refused to be a female body.

imprisoned husband. However, he goes back on his word by telling her invented excuses. When Sarhan Al-Beheiri commits suicide, Mansur tries through a number of weak acts to let the prosecution think that he was responsible for the assassination of Sarhan Al-Beheiri. However, Sarhan is proved to have committed suicide, and that he was already dead when Mansur kicked him in his belly. Mansur wanted to kill him not for the sake of Zohra, but as a punishment for Sarhan's betrayal of national causes and communism which was the reason behind the suffering of Mansur himself. Zohra accepts the proposal of marriage of Sarhan, who was an example of opportunistic young men, as he joined most of the political parties before the revolution, seeking political authority to achieve unlawful goals, and preaches equality and socialism, and Zohra falls in love with him. To achieve his ends, he leaves Zohra and marries her teacher Aliya who occupies a prestigious position and receives a big salary, despite the fact that Zohra was beginning to realize the importance of education. When Mansur Bahi was acquitted from the accusation of murdering Sarhan, this indicated that Sarhan's inner contradictions brought about his end. Zohra does not become lost because of Sarhan's death; on the contrary, she went on with her plans and married Mahmud Abu Al-Abbas who changed his degrading view of women and who had a kiosk, which he turned into a bookshop. Thus, Zohra is depicted as an ambitious discreet woman who looks forward to achieving equality between man and woman. She also resists submitting to any wrong orientation, although each one of the people around her tried to win her.

* Mansur Bahi (played by Abd Ar-Rahman Ali) : an old advocate of communism.
* Mahmud Abu Al-Abbas (played by Abd Al-Menem Ibraheem) a seller of newspapers.

The Female image in the movie:

Although Zohra is a country girl, she enjoys a strong character, as she rebels against her grandafther. She is also well aware of the value of work, as she works as a servant girl when she arrives in Alexandria. When she meets those people there, she is able to judge their characters through their behavior with her, and hence she determines the best way to deal with each one of them. She does not like Tulba Marzuq, an ex-Bek who still lives in the past and who tries to denigrate the 1952 National Revolution, because it deprived him of his property and his membership in the parliament. He continues to criticize it through mockery. She also disapproves of Hosni Allam who neither supports nor disapproves of the Revolution, as his property remained intact after the Revolution. He invests his money in a project, but he pursues pleausres everywhere. Zohra sympathizes with Amir Wagdi who treats her with fatherly compassion. She also approves of the character of Mansur Bahi because of his straightforward behavior. He was a leftist and he represents the modern young man who joins leftist organizations. He has a weak character and he acts degenerately many times. He betrays one of his colleagues, who was imprisoned, by committing adultery with his wife who goes to him twice in the hotel. He proposes to marry her after encouraging her to ask for divorce from her

Egyptian countryman who may endure oppression for a long time, but at the end he revolts against it, and a female character is the leader of the revolt against oppression.

Miramar, 1969

Zohra

The story written by : Naguib Mahfouz

Directed by : Kamal Al-Sheikh

Starring : Shadia, Yusef Wahbi, Emad Hamdi, Yusef Shaban, Abu Bakr Ezzat, Abd Al-Menem Ibraheem, Abd Ar-Rahman Ali, Nadia Al-Gindy, and Suheir Ramzi.

Summary of the Story:

Zohra escapes from her village to Alexandria, as her grandfather wanted to marry her to a rich old man. She goes to a hotel called Miramar, owned by Madam Mariana who knows Zohra since her childhood. There, she meets a number of men:

* Tulba Marzuq (played by Yusef Wahbi) : an ex-deputy minister whose property is under sequestration.
* Amir Wagdi (played by Emad Hamdi) : A former journalist.
* Hosni Allam (played by Abu Bakr Ezzat) : an idle man who inherited a hundred feddans.

The grandfather Atrees instills grudge and the desire for revenge in the heart of his grandson to such an extent that he causes him to hate Fuada, the little girl whom he used to love. The grandfather sacrifices his life for his grandson's when he protects him from a shot. The grandson grows up and makes an oath that he will take revenge. Thus, he oppresses the villagers, and bullies and usurps their property. He manages to overpower the entire village, but cannot control Fuada's heart, whom he loves since their childhood. No one at that time can face him except Fuada whom he cannot harm because he loves her. He proposes to her and her father submits. However, she refuses, and thus their marriage becomes invalid. Led by Sheikh Ibraheem, the villagers throng to express their protest. Enraged, Atrees kills Sheikh Ibraheem's only son, and this marks the beginning of his fall, as he was burnt in his palace.

The theme of the movie is the struggle between good and evil; and the heroine represents good as she renounces her love when it proves to be contrary to her values. The female image is positive, as the heroine resists the tyrant, and she may be considered as a symbol of Egypt. At that time, it was said that that the tyrant symbolized Gamal Abd An-Nasir. However, the two deputies of the Minister of Culture watched the movie, but did not express their opinions. When Abd An-Nasir watched it himself, he made his famous statement ،"If I were so, then I would deserve to be burnt." The movie had a great influence on the people who adopted the statement ،"The marriage of Atrees and Fuada is invalid،" said by the people of the village, as a saying. The movie also analyzed the character of the

them, she cries '"I am not to blame. I am not to blame." But her cries faded away. Salama, her father, killed his daughter to remove the disgrace she attached to him, although he himself committed immorality and attached disgrace to the poor servant girl. The postman comes to know all these secrets through the people's letters which he opens. He then realizes that there are many serious problems other than his own which lie in boredom and sexual deprivation, and realizes that poverty causes the people to lead a miserable life. They try to find an outlet, which expresses itself in the form of aggressive behavior. Before Abbas attempts to do anything, the father manages to kill his daughter who becomes the victim of the vices of the whole society, rather than of her own vice. The woman, represented by both Gameela and Maryam, is the victim of the poverty, ignorance and oppression of the society.

Women as non Victimized Human Beings:

Fuada- Zohra

Shei' min Al-Khof (A Bit of Fear), 1969

Fuada

The story by : Tharwat Abaza

Directed by : Hesein Kamal

Produced by : Salah Dhul-Fuqar

Starring : Mahmud Mursi, Shadia, Yehia Shahin, Mahmmad Tawfiq, Amaal Zayid, Salah Nazmi, Ahmad Tawfiq, Samira Mohsen, Wafiq Fahmy, and Hasan As-Subki

are keen to make their wives stay at home, they do not have any problem with wishing to be with the belly dancer, as they considered that sex was one of the rights of man. When the postman, who is a stranger to them becomes the only lover of the belly dancer, the villagers' alleged honor is insulted, so they go to the postman's house and siege it, asking for the belly dancer whom they stone to leave the village. Another scene presents Salama while trying to rape his servant girl, Maryam, depending on the fact that he was her master. Thus, honor is a relative issue in this movie, depending on whose honor is being violated. The crisis of Abbas is intensified because of the atmosphere of deprivation and stagnation in that society. The people of the village accuse him with their looks and the mayor tries to force him to leave his house and submits many complaints to the head of the police station. He is even noticed by the villagers when he tries to watch erotic photos which he gets from Cairo. The people have nothing to do except inhibiting other people's freedom. The officer of the police station who has been staying in the village for six years is also a victim like Abbas. He explains the people's behavior in a perceptive way. He says "They are excused. They live in burrows, so how could light reach them!" As a consequence of their reality, there happen a number of incidents which symbolize moral deterioration. Gameela degenerates when she commits immorality with Khalil despite her father's alleged moral enthusiasm. He himself degenerates when he commits immorality with his servant girl Maryam who could not refuse, as she had to obey her master. In theses examples of degeneration, the man loses

emancipation as will be the case with Gameela, the heroine of the movie, whose joining the new school in Asiyut gave her the chance to be in contact with the surrounding different world and become familiar with love. Thus, the country girl's going out of the house of her family gave her the chance not only to learn, but also to love. While the head of the post office looks for a house, one of the rich people in the village, Salama, Gameela's father, discusses the problem of his daughter's joining the new school in Asiyut, with his wife. He expresses his fears concerning his daughter's chastity which may be exposed by her stay away from her family and frequent travel. In the meantime, we see him looking at this female servant with lust, and this behavior adds an ironical feature to the society, namely sanctimony. One more feature is represented in the young villager who goes to the post office to open a saving account. He deposits a small sum of money, hoping to save the price of a gun, which he intends to buy to take revenge on the man who killed his father. In the American school in Asiyut, we discover that the reality there is not developed as it was expected to be, as the girls are all fully dressed in black as if they were in a funeral. However, love finds its way in the midst of darkness. Gameela, the young girl who has been kept from being in contact with different aspects of life falls in love with the first young man she encounters. During their innocent walks, he tells her different things and shares her dreams. Love could not exist in the village itself, as emotions and women were taboos. Abbas established a relationship with the belly dancer who did not belong to that society. Although all the men in the village

to turn the story into a two-hour long movie. The movie, however, adhered to the very essence of the original work which probed into the nature of human relationships on both their emotional and physical levels. The author chose an underdeveloped setting for his story, a village in the depth of Upper Egypt, a location that lies quite far from modern life and which is almost out of time. The economic reality there is hundreds of years backward and economic stagnation prevails. Such a reality leads to the people feeling oppressed in their lives and degraded as humans. The features of life there impact the people's daily life and their economical and emotional relationships. Those features lie in the desert environment, the severe heat, the lack of provisions, besides the lack of job opportunities and the economic stagnation, the mud houses, the lack of utilities, and the spread of uncleanness and flies. The impact of these features is reflected in he people's dealings; they become obsessed with each other and suspect each other to such an extent that they may commit criminal acts.

When Abbas, the postman arrives in this village after an exhausting trip, he asks about the house of the mayor, Abd As-Salam Wahdan. At that time, we hear a man announcing to the people of the village that an American school was inaugurated in Asiyut and that it has a free boarding section for girls, where they will be taught the principles of writing and reading and needlework. The significance of that announcement is that development was approaching the village and that girls will have the chance to attend schools and will be able to escape from their underdeveloped reality. Moreover, this will lead to their

Al-Bustagy (The Postman), 1968

Gameela- Maryam

The story written by : Yehia Haqqi

Directed by : Hesein Kamal

Produced by : The General Egyptian Institution for Cinema.

Starring : Shokri Sarhan, Zizi Mustafa, Salah Mansur, Suheir Al-Murshidi, and Seif Ad-Deen.

The movie presents three plots. It presents the social life of the village called KomAn-Nakhl in Upper Egypt. Second, it presents the dilemma of the Cairene postman who is confronted with the dull life in that village. Third, it presents a love story between a young man and a young woman from the natives of the village. Towards the end of the movie, these three plots interlace to present the human relationships in that society which is stricken by ignorance and poverty and which suffers from old oppressive customs .

This movie is considered one of the most significant and elaborated movies in the history of Egyptian cinema, as it presents the Egyptian reality. The story written by Yehia Haqqi was a shor tone, a 15-page story published with other stories in a one volume collection entitled Dima' Wa Teen (Blood and Mud). Two of the graudates of the Scenario Institute, namely Donia Al-Baba and Sabry Musa, managed

A group of young women establish a society whose purpose is defending the women's freedom against the oppression of men and refusing the men's typical view of women as mere females. However, the movie presented this theme in a silly way, through the image of the female characters. For example, the head of the society of woman emancipation is portrayed as a naïve character who is ready to renounce her principles. Thus, she turns from a young woman who keeps repeating a group of slogans about women's freedom to an idiot without any principles. Actually she keeps repeating her principles out of pedantry rather than real conviction. The other female character is the girl who studies house management (played by Magda). She abandons this field of study and joins the society, and when she marries the man whom she loves, she tries to apply what she learned in the society to their life. Thus, they agree to divide the house chores between them. However, the husband falls behind and becomes very angry and even beats her. She commits suicide by setting herself to fire. ? She had earlier read that the Buddhist priests did the same to express their protest against the American intervention in Vietnam. Although the movie tried to adopt the issue of woman emancipation, it actually degraded the woman, as it portrayed her as silly, naïve, and pedantic. Instead, it could discuss the theme of the woman's political rights. For example, the heroine of the movie admired the hero because he managed to knock down a bunch of men, a reaction which explains how silly that woman and her friends were. Other movies, however, were much better in this respect.

members of his family as if they were slaves. Unlike degrading portrayal of the character of Zannuba, this image contributed to portraying Ahmad Abd Al-Jawad's character with its different aspects.

The year 1968 witnessed the production of a large number of movies which constituted a trend based on pure amusement, weak plots, and affected comedy. The female image in all of them was that of a beautiful mischievous young girl, and the focus was mainly on exposing her as a female. Among these movies are : Shahr Asl Bidun Iz'ag (A Honey Moon Without Disturbance),Mutardah Gharamiya (A Chase of Love), Shanabu Fil Masyada (Shanabu Trapped), Hawa' wal Qird (Eve and the Monkey), Baba Aiz Keda (Dad Likes It), Adweia, Gezeret Al-Ushaq (The Island of Lovers), Az-Zawag Ala At-Taraeeqa Al-Hadeetha (Getting Married in a Modern Way), Afreet Miraty (My Wife's Sprite), Helwa wi Shaqia (A Beautiful and Mischievous Girl), Miraty Magnuna ... Magnuna ... Magnuna (My Wife is Mad ... Mad ... Mad .(

When one of the movies, namely, Hawa' 'Ala At-Rareeq (Hawa' on the Way) tried to discuss a serious subject, it was presented in a deformed way.

Hawa' 'Ala At-Tareeq (Hawa' on the Way), 1968

It discusses the issue of equality between man and woman as was stated by one of the characters in the movie.

The movie depicted only three locations of those included in the story : Ahmad Abd Al-Jawad's house, the palace of Rashid Bek in Abbasia, and the floating house where the corrupt group used to spend their time. The female characters in the movie include Amina, Ahmad Abd Al-Jawad's wife and his daughters, besides Aida, the educated girl who belongs to the aristocratic class, Zebeida, the belly dancer, and Zannuba. Amina represents the typical oppressed Egyptian wife who cannot help but obey her husband blindly and fulfill all his wishes and desires. She brings her daughters up on the same values. Aida the aristocratic girl likes to attract young men. She encourages Kamal to befriend her and he loves her, but later he discovers that she did not love him. The main female character in the movie is Zannuba, a prostitute who works with Zebeida. Ahmad Abd Al-Jawad has a love affair with her, but when she asks him to marry her, he refuses and breaks off relations with her. However, she marries his son, Yasin. Zannuba was depicted in a very superficial way; all the scenes presented her as a mere belly dancer, without presenting any of the human aspects of her life. The focus of the movie was on this aspect of her life to such an extent that the typical behavior of the belly dancer was stressed even in normal situations, such as when washing her clothes, when eating, when riding a coach, and even when going in the street as she stops among a crowd of people and starts dancing. Thus, all the scenes involving Zannuba were obscene ones and degrading to the character of a woman. Ahmad Abd Al-Jawad had a double character. At home, he is the stiff head of the family who treats the

in the hands of the advocates of backwardness who plot against both Ihsan and Ali Taha. Qasim Bek also exploited her beauty, while Ali Taha was the only one who did not try to exploit her. He tried to apply what he studied in the university; he tried to encourage her to confront corruption. However, she submits to the corrupt values of her parents and her husband who only sought their own benefit. Thus, Ihsan was a symbol through which Naguib Mahfouz wanted to convey a message : Cairo has become rotten, so you better seek a "new Cairo" which is the original title of the story.

There are two more female characters which were secondary ones. The first is the corrupt princess (played by Bahiga Hafiz) whose palace was a center for corruption, amusement , and licentiousness, in much the same way as the palaces of the Ottoman's Sultans. She does not speak Arabic, and she only speaks it with translitterated Latin alphalets, and she had good relations with the figures of the forces of occupation. The other was the minister's wife (played by Aqila Ratib). She finds her husband in bed with Mahjub's wife, Ihsan. The husband however, manages to calm her, and her anger is subsided, but she unwillingly submits.

Movies Produced After Egypt's deleat in 1967:

Qasr Ash-Shoq, 1967

The movie dealt with one aspect of the story of Qasr Ash-Shoq, by Naguib Mahfuz, namely the sexual concern.

revolution. Thus, it presents the horrible situation in Cairo during the reign of Ismail Sidqi. It also presents a panoramic view of a certain period of time, telling the history of that period so that we may get to know about the hoped society of socialism at that time. The story of the movie, which was written by Naguib Mahfouz, is told through the elements of the panoramic view with its quarters, villages, palaces, students, women, political organizations, and the offices of ministers. The heroine is a poor beautiful girl called Ihsan Shihata. She had many dreams for the future but her social circumstances made her weak and exposed. Ihsan's young soul and sweet dreams could not thrive in the midst of that corrupt society. So she suffered and became lost, and is only left with her female beauty which makes her fall prey to dirty hands.

The woman as a symbol:

As usual, Naguib Mahfouz chooses Cairo as the location where his stories take place, and here he uses Ihsan as a symbol of Egypt. As a beautiful girl, all people around her want to reach her and all of them have the same goal. Her father (played by Tawfiq Ad-Diqn), who is a procurer and her mother (played by Na'eema As-Sagheer) who was a prostitute during her youth, exploit her beauty to provide for her brothers and sisters. Mahjub Abd Ad-Daim also exploits her to attain his goals, as he adopted a philosophy based on accepting the society and its corrupt values as long as this will be beneficial. Thus, he took Ihsan as a means to achieve his ends, and after that he becomes a tool

journalist, the second 'Ali Taha becomes a political activist and opposes the government and calls for the adoption of socialism, thus exposing himself to persecution at the hands of the police. The third is Mahjub Abd Ad-Daim, an opportunist, whose poverty leads him to accept a job in return for marrying Ihsan Shihata, who was once Ali Taha's beloved, and who had a love affair with Qasim Bek, a deputy minister who later becomes a minister. The secret relation is exposed when the minister's wife goes to Mahjub's house to find her husband in bed with Mahjub's wife. Mahjub had a conviction that he was living in a dirty society and that the person who would act immorally would be the winner. The movie ends with Ali Taha distributing his papers among the people coming out of the mosque. He then hides among the people, so the police who wanted to assassinate him, failed to identify him.

Criticism of the movie:

This movie is characterized by a distinctive feature, namely its being the first movie to represent the socio-political trend in the Arab cinema. Moreover, it is a realistic movie which analyzes and studies an important period of our history. It presents some of the aspects of the period in which corruption and feudalism prevailed. It presents this theme through the stories of a variety of characters, including poor people, tyrannical people in authority, deprived lovers, and activist young men. The national events were included in social events which were in direct connection with the then status quo, before the 1952

propose to her. For her, sex satisfied both her physical and psychological needs besides being a means of earning money. Eventually, she was arrested in a suspected house, and her brother Hasanein was summoned to take her. He was shocked, and when he decided to kill her, she spared him this trouble and committed suicide. Feeling lost, he also committed suicide. Nefeesa realized that she would be killed, so she decided to rid herself and her brother of the disgrace she attached to the whole family.

That was the first time a poverty stricken woman was depicted in this human way. Although she scarified her life, committing suicide was actually a kind of relief for her. Thus, the viewer of the movie feels sad for her and feels that she did not deserve death, although death was a relief for her suffering. In another movie, Al-Qahira 30 (Cairo 30), we encounter the story of Ihsan. Unlike Nefeesa who was a poverty stricken ugly girl, Ihsan was beautiful, but was led into prostitution by the people around her, each of whom was motivated by a different purpose.

Al-Qahira 30 (Cairo 30), 1966

Ihsan shihata

It is the story of three university students who live during the thirties. One of them, Ahmad Bedeir, works as a

Hasanein said to her, and replied to him in French. The mother (played by Amina Rizq) represents the typical Egyptian helpless mother at that time, who could not help but praying for her sons and daughters and striving to dispose the affairs of her family. Nefeesa is the real heroine of this movie. A girl at that time had either to be of a noble family or to be beautiful to attract suitors. Nefeesa realized quite well that she had none of these qualities, so whenever her mother prayed for her, asking God to send her a suitor, she would reply by saying that it was impossible. However, her brother, Hesein who sympathized with her, used to tell her delicate words. She was a character who deserved pity, as she suffered a lot due to the bad circumstances, which she did not cause to exist. Although she suffered from povery with her family, she was a positive character, as she worked as a dressmaker at a time when this job was looked down upon by the society. During that period, girls used to prepare themselves to be wives and their mothers used to teach them how to be good housewives. Nefeesa had a love affair with the grocer's son (played by Salah Mansur), a naïve, cowardly young man who had a weak character as was indicated by his behavior with her, his lustful looks, and his haste when they met and he took her to bed. Nefeesa submits to his desire, as she has the same desire. By that time, she had realized that she became an old maid. When her lover told her that he would not marry her, she became a prostitute, as a form of self punishment. She felt that she was ugly and very low and that no one would

Clot Bek and is eventually arrested. Another, Hesein, works as a clerk after obtaining an intermediate degree, to support his family. The third son, Hasanein, was a student in the military academy and graduates as an officer and joins the cavalry. Nefeesa, the daughter, works as a dressmaker, but then becomes a prostitute. The movie's end is a tragic one, as Nefeesa commits suicide after she was arrested. Her brother, Hasanein, wanted to kill her, but she was quicker, so he also commits suicide to be relieved from disgrace.

The movie blames it on the deteriorating society which did nothing to protect such a family from loss.

The Female image in the movie:

The female characters in this movie are the mother (played by Amina Rizq), the daughter, Nefeesa (Sanaa Gameel), the neighbors' daughter (Amaal Fareed), the young woman who belonged to the upper class, and the daughter of the school clerk. Concerning the last two characters, they were typical of their time, as their main concern was waiting for a suitor. The school clerk goes very far in seeking a suitor for his daughter as inviting Hesein to his house and lecturing him on the great value of marrying at an early age. While playing backgammon, he tells him ‘"It is your turn." The young woman who belonged to the upper class looked as if she were not Egyptian. She could not understand the words of flirtation

1-Thuraya (played by Mimi Shekeeb) who represents the upper class, and who plays an important role in facilitating the transactions through bribery, and she represents the women of the royal palace.

2- Hosna (played by Tahiyya Carioca), a woman who trades in the market and who supports Hareedi to confront the tyrants of the market.

However, the role of the woman is secondary, as the main plot is the struggle between Hareedi and the tyrants of the market, while Hosna's main concern was marrying Hareedi.

Women as Victimized Human Beings

[Nefeesa- Ihsan- Gameela- Maryab]

Bidaya Wa Nihaya (A Beginning and An End), 1960:

Nefeesa

The novel presents an important period in the history of Egypt, namely the period prior to the World War II. The novel was first published in 1949 and its events date back to 1936. The story starts with the death of the father whose family consisted of his wife, three sons, and one daughter. He left them nothing, so they were obliged to sell their furniture to support themselves. One of the sons, Hasan, leaves school and becomes a bully and drug smuggler in

arrives in the city main market of green grocery, which is controlled by a group of merchants, who were also very poor when they first arrived in Cairo. Each one of them manages to make a fortune; and the movie presents their ways in trading and making transactions and winning auctions. They are always in a state of conflict and strife for power and mastery over the market. When Hareedi first arrives in the market, he works as a porter, replacing a donkey. However, he encounters some honest people who encourage him to do his best and help him against Abu Zeid, the master of the market until he manages to expose his dishonesty and he is eventually arrested and sent to prison. However, Hareedi emulates Abu Zeid in his dishonest ways until Abu Zeid is released. The two rivals meet and wrestle, but the police arrive. However, ABu Zeid regains mastery and the previous state of affairs prevails, and again, people wait for a time when they can rid of the tyrant.

The movie reflects the period of the royal reign in Egypt and the corruption that prevailed in Egypt. It also heralds the revolution of July 23rd, by presenting the revolt of the poor people in the market against the tyrannical merchants.

The Female image in the movie:

There are two female characters:

Eternity), 1952, the main theme of the movie is the inability of the wife to understand the nature of her husband's work, while the beloved represents the meanings of devotion and sincerity. In the movie "Amaal" the hero marries a belly dancer, whereupon he is disinherited, while in "Dahab" ‹the central figure in the plot is the girl "Dahab" rather than her mother ."Ghaltit Al-'Omr" (The Lifelong Fault), 1953, presents an arrogant wife whose husband deserts her and enters into a relationship with Nadia, the singer. "Ish-hadu Ya Nas" (Be Witnesses People), 1953, presents the story of a man whose morals change when he becomes rich. He indulges in all kinds of unlawful pleasures, and is encouraged by the belly dancer with whom he lives. In "Al-Hob Al-Makruh" (Unwanted Love), we have the story of a man who loves another's wife and attempts to lead the husband to have a love affair with a belly dancer whom he employs to seduce him. The same theme is reiterated in the movie "Darb Al-Mahabeel‹" ‹1955 which tells the story of a group of friends who are separated because of money. We have two female characters : Saniya, a prostitute whom they all curse and Khadijah, whose main concern is her wish to marry Taha.

Al-Fitwwa (The Bully), 1957

The main theme of the movie is striving for earning one's living. Hareedi, the hero, is an upper Egyptian who

novel, the author expressed his rebellion against the long established customs in the country which inhibited the young man or woman from expressing their feelings towards each other, or even telling their families about their feelings.

This movie was the first movie which was partially multicolored, as 400 meters were manually multicolored in Paris. It was also the first movie, whose musical sound effects were especially made for it, by the heroine Bahida Hafiz. The movie was reproduced in 1952, with different actors and actresses. The events were modified to suit the then period of time. Also, the character of Hamid, played by Siliman Naguib, was added to the plot.

Movies Produced After Zeinab

Most movies which were produced after Zeinab had a stereotypical theme, namely, the conflict between the rich and the poor. The heroines are mostly poor, and there is also the character of the wanton woman who is usually a belly dancer who tries to tempt the hero and make him abandon his family. In the movie Ghadab Al-Walidayn (Discontent of Parents), 1952, the belly dancer (played by Samiha Tawfeeq), the disobedient son (played by Mohsen Sarhan), the poor daughter (played by Shadia), and the infidel wife. In "Lahn Al-Khulud" (The Melody of

The Female image in the movie:

1- The movie was produced in 1952, the year which witnessed the National Revolution in Egypt, on July 23rd.

2- The silent movie "Layla" which was displayed in November, 1927 in the Metropol cinema, was the first long movie. However, it was another movie that marked the real beginning of the Egyptian cinema, namely the silent movie "Zeinab" ‹which was displayed in April, 1930, and which was the eighth movie among the silent movies displayed during that period.

3- The significance of this movie "Zeinab" lies in its being the first cooperation between fiction and cinema by producing a movie based on a literary work.

4- When the novel "Zeinab" was published in 1912, it was received with great welcome among the youth at that time, as it was the earliest Egyptian novel. Muhammad Kareem who was sixteen years old at that time admired the novel very much wished to direct a movie based on the novel. He told Yusef Wahbi about his enterprise and he helped him achieve his goal by directing the silent movie "Zeinab".

At that time, the author of "Zeinab" ‹Dr. Muhammad Hesein Heikal, was motivated by the call to the emancipation of woman by Qasim Amin, which claimed the woman's right to choosing her lifelong partner. In this

3- The savior is again a man, who saves her from committing suicide then from captivity.

4- Mentioning the name of the scenarist.

Zeinab, 1952

A romantic movie based on a realistic story. It is a miserable love story between Zeinab, a village girl and her cousin Ibrahim who is from the same village. There is another desperate love story between Hamid, an educated youth and the son of the landlord, and her cousin Aziza. Hamid could not express his love to her because of the customs. Moreover, he married another girl. Zeinab who was considered the most beautiful girl in the village used to work in the land of Hamid's father, and Hamid loved her, but his love to her was unrequited. She was in love with her cousin Ibrahim.

Again, the customs interfere with this love. Her family marries her to a rich young man called Hesein, and she accepts in submission, although she did not have any feelings towards him. After that, Ibrahim enrolls in the army and travels to the Sudan and Hamid leaves for the city seeking forgetfulness. Zeinab lives with her husband only with her body, as her soul was always with her lover. She leads a miserable life until she falls ill with pneumonia and eventually dies.

Nadia, 1949

Nadia was a teacher who devoted her life to raising and supporting her brother and sister. Her brother becomes a fighter pilot in the air force, and dies during the 1948 war. Nadia becomes extremely sad and resorts to drinking, and is therefore dismissed from the school where she works. After that she works as a nurse and travels to Palestine to participate in tending the wounded. There she encounters Medhat, who turns out to be her deceased brother's colleague and falls in love with him. He saves her from committing suicide and again saves her from captivity at the hands of the Jews. Thuraya, her younger sister falls in love with him as well; and Nadia sacrifices her own happiness for her sister's. However, she discovers that her sister did not love Medhat and that she wanted to marry anyone, as she falls in love with another officer. Nadia becomes happy and is reunited with her lover.

The Female image in the movie:

1- Here we find the typical theme of devotion to the family, but this time, it is a sister. Nadia devotes herself to her brother and sister then accepts to sacrifice her love for the sake of her sister.

2- The woman is again portrayed as negative and waiting for coincidental solutions.

The Female image in the movie:

1- The producer of the movie, Lotus Company, attached a statement to the advertisement of the movie, which reads : Whoever lives for himself only should not have come to life. The company made that slogan one of the messages the movie conveyed.

2- The story emphasizes that meaning, as the mother strives to make her daughter happy, and conceals the truth about their poverty.

3- Praising the typical devoted Egyptian mother who dedicates herself to her family. The image of woman here concentrates on the aspect of motherhood, rather than the woman as an integral human being. This is a typical image in most Egyptian movies. The woman is considered positive only when she devotes herself to her family, while her emotions as a human being are mostly disregarded.

4- The hero, who was once a criminal, finds an example in that devoted woman, and he turns into a kind person to make her and her daughter happy (one more example of devotion, copied from the heroine.)

5- As usual, the savior is a man, although it was a woman who devoted herself to her daughter, and whose example that man copied.

That idea was strange to the Egyptian cinema in the beginning, but it was reiterated in other works by Kamal Silim, Yusef Wahbi, Ahmad Kamil Morsi, and Kamil At-Tilmisani during the period 1939-1944.

2- The movie presents a positive image of women, as the heroine decides to operate the factories of her father instead of selling them.

3- The movie employes a song "We are workers and we are energetic in doing our job" ‹indicating the status of the Egyptian workers.

4- Belittling the idle people who became rich through inheritance and showing them as being of no benefit for their society, and stressing the value of work and connecting it with the woman.

Al-Hanim (The Lady), 1947

The story of a mother who strives for earning her living, to support her daughter. She roams around streets in the cold weather, selling Arabian jasmine. She deprives herself of the pleasures of life for the sake of her daughter, and does not tell her about their livelihood. When the irony of fate is about to expose her, a man appears in her life. He was a criminal who repented and became a kind person, and he, along with them, leads a happy life.

3- The movie has a rape story.

Ibn Al-Balad (Our Countryman), 1942

Starring : Aziza Amir, Mahmud Al-Miligui, Dawlat Abiad, Bisharah Wakim, and Mohsen Sarhan.

The heroine is Fat-hiyah who belongs to the middle class and her father is the owner of a number of factories. He marries his daughter to Azmy Bek, a rich man who is idle and licentious. He, along with her brothers Mohsen and Tawfiq, spends his time attending parties and gambling, wasting her money until they become indebted and their property is put under sequestration. Fat-hiyah decides to operate the factories instead of selling them, and at that time, she encounters Mahmud whose workshop in Alexandria was destroyed during one of the German raids. Her husband divorces her, because she became acquainted with a man who belongs to the working class. The relationship of Fat-hiyah and Mahmud grows stronger.

The Female image in the movie:

1- The movie attaches much importance to the value of work and workers through a woman. Previously, Aziza Amir presented a positive image of a wife who works in her husband's workshop, among a group of men (in a movie entitled Al-Warsha (the workshop), in 1940).

Rabab, 1942

Rabab (played by Mary Queeni) lives with her step-mother who treats her badly. She escapes and meets Ihsan (played by Ahmad Galal), the son of Tahir Pasha, who tries to rape her. During that, his car veered out of control and overturned, and he died. Rabab changed her name to Nagwa when she was informed that Tahir Pasha decided to take revenge on her, as he thought she was responsible for his son's death. After two years, by coincidence, Tahir Pasha saves her from drowning without both of them knowing each other. He admires her and marries her; and Rabab discovers that he was Ihsan's father, but decides not to tell him as she had a son by him. Abd Al-Jabbar who knew her story tries to blackmail her. When he tries to rape her, she sends Sa'diya, an actress who had a love relationship with Abd Al-Jabbar to ask Tahir Pasha for help. When Tahir Pasha is informed, he is shocked and he refuses to go and help her. He also refuses to allow her to see her son. However, Guda, a friend of Abd Al-Jabbar, tells Tahir Pasha the truth, so he forgives her and they are reunited and they lead a happy life with their son.

The Female image in the movie:

1- The daughter suffers at the hands of her step-mother who represents the typical image of cruelty and bad treatment of her step-daughter.

2- Another character is the wronged daughter who later becomes the wronged wife. Thus, the woman is portrayed either cruel or weak and submissive.

poor. Zaki leaves his cousin Hosniya (played by Amina Rizq) after having deflowered her. His brother Lam'i (played by Yusef Wahbi) who had been abroad returns after having completed his studies. Ibrahim (played by Mahmud Al-Miligui) marries Hosnyia and they have a daughter, Bamba. Ibrahim doubts whether Bamba was his daughter, so he deserts Hosniya. Lam'i tries to kill Zaki but fails to, and is sent to prison. After he is released, he looks for his sister and tries to get a job. Hosniya works as a dancer in night clubs; and her daughter (played by Rawhiya Khalid) works as a singer. Lam'i finds his sister and Hosniya encounters Zaki, who decides to take care of his daughter who was sick. Ibrahim also encounters Hosniya after having been looking for her and wants to be reunited with her. Lam'i decides to rid Bamba of her suffering; he strangles her and flees. Hosniya and Ibrahim are reunited and they start looking for Lam'i.

The Female image in the movie:

1- One female character is Hosniya, the woman who commits immortality; and she works as a dancer in night clubs.

2- Another is Bamba, the illegitimate issue, who falls ill and at the same time works as a singer, and eventually dies as a victim.

The Female image in the movie:

1- The movie employes a plot based on the ascension of the poor hero and the fall of the rich antagonist.

2- The poor hero experiences the ascension, while a poor heroine does not experience the same thing.

3- Class distinctions are presented through the typical rich pasha and his daughter, and his wife who is her step-mother. The title of the movie is very revealing.

4- The poor hero takes revenge on the woman who belongs to the upper class while the revere situation does not occur.

5- In love stories, the woman is the beloved who sometimes offer sacrifices for the sake of love. Stories which are based on the youth striving for making fortune show the hero, never the heroine, as the one who plays the main role in achieving success.

Awlad Al-Fuqara') Children of the Poor), 1942

Fu'ad pasha refuses to help his brother who lost his money in the stock market, whereupon his family becomes poor. Zaki leaves his cousin Hosniya (played by Amina

1- The heroine is portrayed as an educated young woman who obtains a scholastic degree then joins the Institute of Arab Music.

2- The movie shows the European influence, as it is considered the first attempt at producing Aida, as an Arab Opera.

3- The fans refused this trend.

4- The movie shows a great interest in female singers as heroines, to make use of their celebrity.

5- New details concerned with the story writer, the montage, and the mixage and other techniques were mentioned in this movie.

Bent Zawat (A Girl From the Upper Class), 1943

Ibrahim, a youth who holds a diploma in engineering, and who is the son of the overseer proposes to Samia, the daughter of the pasha, but she refuses his proposal of marriage. Ibrahim is shocked and decides to take revenge. The pasha loses his wealth, while Ibrahim becomes rich and becomes a member in the parliament. When the pasha falls back on Ibrahim, the latter stipulates that he marries his daughter. This time, she accepts and Ibrahim acts arrogantly with her, but she endures and supports him as a sincere wife when he sustains some afflictions. At the end she explains to him that her refusal to marry him previously was in spite of her.

of the theater. Meanwhile, she falls in love with a young man who belongs to a rich family, but whose mother refuses his proposal of marriage to her because she was a singer. Her brother also falls in love with a girl who belongs to a rich family. The story ends with the triumph of love, art, and youth.

The Female image in the movie:

The singer who loves the rich young man, whose family refuses to let him marry her; and the end of the movie represents the triumph of the poor class.

Ayda, 1942

Umm Kulthum plays Ayda, a poor girl whose father works in a rich man's estate. The rich man's son falls in love with Ayda, who was a student preparing to obtain a certificate from the high school. After she obtains the degree, Siliman Bek (played by Siliman Naguib) who admires her voice encourages her to join the Institute of Music. This movie tried to make use of Umm Kulthum's voice in singing opera, as the movie was a modern treatment of Opera Aida, which was written by the famous musician Verdi. However, it proved to be a big failure.

The Female image in the movie:

Salama Fi Kheir (Salama in All Rights), 1937

It is the first Egyptian comedy, on the artistic level at its time, which achieved a great success. Its main theme is religious and ethnic tolerance, which was a main characteristic of the social life in Egypt in the first half of the twentieth century.

The Female image in the movie:

The roles played by women were secondary ones, as in:

1- Sattuta : the typical Egyptian wife at that time, played by Fardous Mahammad.

2- Jihan : a rich figure from the high class, and a schemer, played by Raqya Ibrahim.

3- Nahid : Jihan's secretary, and the innocent beloved of Prince Qandahar, played by Rawhiya Khalid.

Intisar As-Shabbab (Triumph of Youth), 1941

A lyricl movie which tells the story of a poor young singer and his sister who is also a singer, who strive for earning their living. After they get jobs in a theater, they are dismissed, because the sister refused to entertain the goers

punished for her betrayal; and when she decides to return to Fikry, he refuses her, so she commits suicide.

The Female image in the movie:

The heroine is depicted as a beloved who is punished because of her renunciation of her love.

Widad, 1934

The advertisements of the movie show the patriotic spirit at that time. We can read the statement : the clothes used in this movie were made of cloth manufactured by Misr Company for Spinning and Weaving and Misr Company for Manufacturing Silk. This movie is a typical melodrama; and the story of the movie takes place during the Mamluk period during which the slave trade was still practiced in Egypt. It presents a love story which takes place between Widad (a female slave) and her master Bahir (played by Ahmad 'Allam), whose property was looted by high way robbers and he becomes indebted. After that he decides to sell all his property to pay his debts. Thus, he sells his beloved, Widad and the two lovers are separated. However, he later manages to regain his property, Widad included.

The Female image in the movie:

The heroine is a slave and the main thing she does is her love for her master.

Muhammad Kareem, Siliman Naguib, Tawfeez Al-Mardafly, and Zebeida Al-Hakeem. This group includes the cast of actors and actresses and the director. The theme is the same as that of Cinderella and La Dame Aux Camelias. Some critics such as Samir Farid think that the significance of the movie lies in that it represents a turning point in the history of Egyptian movies, as it marked the beginning of professionalism in the production of movies. It is also considered a cornerstone in the cinema industry, as it was the first movie to be displayed in all Arab countries and achieve high gains that exceeded doubles of the expenses of production. This is mainly attributed to the fact that 'Abd Al-Wahab was a very famous singer.(4)

The Female image in the movie:

The heroine of the movie, Raja' played by Samira Khulusi, was a beloved who did not have any role except her being a beloved. That was the reason behind Umm Kulthum's refusal to play Raja'.

Dumu' Al-Hobb (The Tears of Love), 1935

It was also a lyrical movie and was directed by Muhammad Kareem. It tells a love story between Fikry (played by Muhammad Abd Al-Wahab) and Nawal (played by Nagat Ali). It portrays Nawal as a deceptive woman who deserts Fikry without any reason and marries a rich corrupt youth, Hilmy (played by Siliman Naguib). Nawal is

Notes:

1- The presence of the Brazilian archaeologist and his niece symbolizes the British occupation of Egypt. When that man mocked Ahmad and his folk, the latter who symbolizes the people of Egypt retorted upon him.

2- Portraying the rich class as oppressing and exploiting of the poor class, through Ra'uf Bek. Although Layla was the victim, she had to suffer the consequences of her sin, and although she played the role of the beloved, she alone had to suffer because of her sin. The omitted scene of the praying woman indicates that the society wanted that woman to suffer as a consequence of her sin, and the commission of Comstockery represents the society. No doubt that the patriotic aspect and the influence of the 1919 national revolution were the main reasons behind the strong emphasis on the importance of values.

Al-Warda Al-Beida (The White Rose), 1933

A lyrical movie which belongs to the melodrama type. It was directed by Muhammad Kareem and produced by Primavera (Egypt and Paris); and was displayed in December 1933. It was the first movie where the name of the story writer was mentioned. The story was written by a group of people including : Muhammad Abd Al-Wahab,

3- What gains did Egypt get from this movie ? Nothing, because it is merely an emulation of the foreign movies.

4- Concerning the actors and actresses : They did not perform well, as it was the first time for them to face the camera; and the same applies to the director who did not previously direct any similar works either in the theater or in the cinema. However, he expressed his admiration for Aziza Amir in two situations, and disapproved of the performance of Bamba Kashar and advised Mary Mansour to retire.

5- Concerning the shooting and the quality of the scenes : the scenes were not bad, but the shooting was dark and the actors' faces were not clearly visible.

6- The conclusion : After a year and half, there is not anything in the movie that deserves approval, but at the end, I hope that Aziza Amir would accept my criticism without any disapproval.

After the writings on the movie stopped, after one month of the display of the movie, Aziza Amir addressed a statement to both the fans and journalsists, which was published in An-Naqid Magazine in issue no. 10, in December, 1927. She thanked the fans and journalists and admitted the shortcomings of the movie and thanked those who outlined them and promised that she would try to avoid all such shortcomings in the future.

board. He also approved of the boldness of Aziza Amir. In his criticism of the movie, Widad Bek outlined the most important motive that made it incumbent on critics and journalist to encourage that movie, namely patriotic zeal. All writings at that time were motivated by one thing which was the importance of establishing the cinema industry in Egypt. This was eight years after the 1919 revolution.

The critical article written by Ahmad Salah Ad-Deen Nadim was an elaborate one, compared with the rest of articles. His article was entitled : "Layla : the first Egyptian movie" ‹and It was published in As-Sabah Magazine on two pages of its issue no. 61, issued on November 28th, 1927. Nadim started with the importance of acknowledging the sacrifices of Aziza Amir and the immensity of the production. After that he emphasized the patriotic aspect of the movie by saying : "The production of an Egyptian movie is basically a patriotic matter, because it helps promote the Egyptian cause in Europe and in the U.S., besides the east. Then he divided his article in a number of points concerned with the movie and stressed the importance of criticizing the movie, so that the movies that will follow will be of a better quality. His article was divided as follows:

1- A summary of the movie.

2- Significance of the movie : although I tried hard to grasp the significance of the movie, I could not understand anything.

end of the movie was changed upon the request of the representative of the Paramount Company, an American company. The end of the movie was changed into a happy one to help promote the movie in the U.S. In issue No. 115, issued in February 21st, it was reported that the same movie was displayed in Alexandria after modifying it again so as to make it conform with the Egyptian Arab customs and traditions.

Criticism of the movie:

The criticism of movies at that time was not that serious, as it was not based on artistic concern. Most critics were mainly of the theater critics and some of them were journalists who were interested in the theater. Abd Ar-Rahman Nasr wrote a critical article entitled "The earliest Egyptian long movie" in which he approved of the movie, overlooking its shortcomings which he considered as inevitable in a work of art done for the first time. He also blamed it on the commission of Comstockery in the Ministry of Interior, as the commission hindered the production of the movie and omitted one of its scenes. The scene was that of a woman who was on her deathbed and who was praying to God to save her. It seems that the objection of the commission was based on that the dying woman had committed immorality and that she did not deserve prayer. Another critic called Edward Abdu Sa'd wrote favorably of that movie in As-Sitar magazine, in issue no. 9, issued on November 28th, 1928. His article was entitled : the first Egyptian star to flash on the cinema

in the desert where a rich man called Ra'uf Bek lives. There is a girl called Salma who belongs to the same village. After Salma's father dies, the mayor of the village takes her in his custody. In the meanwhile, Ra'uf Bek arrives in the village and admires Salma greatly. He tries to seduce her by offering her money, but she relucts. There is another girl who lives in the same village, namely Layla. She falls in love with Ahmad, a Bedouin who used to work as a tourist guide. At that time, a Brazilian archaeologist arrives in the village, accompanied by his niece. This man mocks Ahmad and his folk, but Ahmad retorts upon him, and the girl admires him a lot, but his love for Layla was very strong. The Brazilian girl invites Ahmad to go to Cairo and there she manages him to forget all about Layla who becomes greatly disappointed when she hears the news. Thus, she becomes lost, as she was pregnant. A villager called Salim tries to take advantage of this situation by threatening Layla that he will expose her secret, as he happened to hear her talking about it with another woman. When he does so, Layla becomes an outcast and suffers humiliation. She found no one who accepted to give her shelter except Salma, the Bedouin. When she decides to leave the village, a car runs over her. The car driver was Ra'uf Bek who stopped and carried Layla to his house where she delivered her baby. The summary concludes with the statement : thus she left her baby in the hands of Ra'uf and his sister, and passed away.

However, in issue No. 107, issued on November 24th, of the same magazine, under the news of cinema and night clubs, there was published some news that the catastrophic

Layla, 1927

The movie "Layla" which Aziza Amir produced and starred in, in 1927 is considered the earliest long movie. Through the press, and the published criticism of movies, the art of cinema criticism was established. For instance, we can find an advertisement published in Rosa Al-Yusef Magazine in issue No. 103, issued in October 27th, 1927. The advertisement occupied half the second page, and it was as follows:

Isis Film

Layla., the first Egyptian long movie

Displayed for the first time in the Metropol Cinema

From 16 to 22 November

Lady Aziza Amir

The first to work in cinema

There was an earlier production by Aziza Amir of a movie entitled Nida' Allah (call of God) which was not displayed, as its producer described it as a group of disconnected pictures. Aziza Amir made a great effort to repair that movie but all her efforts were in vain, so she thought of producing another movie, namely "Layla" and decided to include two parts, which were repaired, of the previous movie into it.

A Summary of the movie:

Rosa Al-Yusef Magazine published a summary of the movie in issue No. 106, issued on November 17th, 1927. Through the summary we are introduced to a small village

5- The departure of foreigners from Egypt created a large number of vacancies for the nationals, particularly women.

The Egyptian press was the battlefield where women contended to obtain those achievements and privileges. Over the first half of the twentieth century, the press played a basic role in proposing the issues of woman urging the people to change their long established conceptions concerning women.(2)

During this period, more specifically, as early as the twenties of the twentieth century, the cinema industry was introduced into Egypt. The success achieved by some Egyptian movies at that time attracted the theater stars to work in the cinema. However, the social view concerning woman's work in this field inhibited women from joining it and actors remained the main cinema cast at that time, but this did not affect progress of movie production. There was a parallel artistic trend in press as there appeared some journals and magazines whose basic theme were the news of movie stars, directors, and producers. The contestations held for new actors and actresses, whose results were usually published in magazines, played an important role in promoting those magazines.(3) It is worth mentioning that the cinema industry in Egypt was started at the hands of a woman, namely, Aziza Amir.

impact on the long-established customs and traditions. The most significant events were:

1- The breakout of World War I and the obligatory recruitment of a hundred thousand Egyptian youths, which led to some women going out to work to support their families.

2- The effective participation of women in the 1919 Revolution which gained them a high status in the society which started to consider woman as man's partner in the same homeland.

3- The Egyptian girl proved competent in the field of education, and the first to obtain a degree was Munira Thabit who obtained a degree in law from France, in 1925, and was the first young woman to work as a journalist. The same year witnessed the graduation of another Egyptian young woman called Nagla' Badr from the faculty of pharmacology in the U.S., and in 1929, the earliest group of young women joined Cairo University. One of them was Dr. Suheir Al-Qalamawi who obtained the B.A. degree in 1933. Thus, excellence in education gave those young women a chance to become working women.

4- The numerous immense privileges women won after the revolution of July 1952, which marked a new phase in the mentality of the Egyptians who started to accept the idea of woman's work since that time.

enhancing her status. The twentieth century witnessed the beginning of claiming the woman's right to work. The woman achieved a notable success in education and the turning point in the emancipation of woman was the admission of girls in the first official university in Egypt, Cairo University, in 1928. At that time, woman's work was not acceptable among the rich people. However, the women who belonged to the poor classes were obliged to go out of their houses seeking means of earning living. Those women worked in mean jobs such as working as servants in houses, harvesting cotton, agriculture, weaving, or as midwives and sellers in markets. The women who belonged to the middle class represented the focus of concern, because they represented the majority of the women in the society. Those women looked down on woman's work as it was then associated with the poor classes. It was also thought that it leads to delaying the marriage prospects on the part of girls, who used to wait until they had finished their study. There was one more conception connected with woman's work, namely, a working woman is usually less efficient in managing her family affairs and less devoted to her familial life. A more striking conception was the connection between woman's work and improper behavior: a woman who works spends a considerable time outdoors and has to deal with men, and sometimes she has to stay away from her family as in the case of teachers and nurses.

This state of affairs lasted for about five decades. However, Egypt witnessed a lot of changes during those five decades which had a strong impact on the society and its traditional views. The events at that time also had an

human being having the right to education. Later, there came another enlightened ruler, namely Khedive Ismail, who was well aware that the woman had to take part in the social development. His wife Hishmat Akhit Hanim Effendi bought a palace at Syoofiyah and turned it into a school which was inaugurated in January, 1873 and employed her authority to convince the Egyptians to send their daughters to it at a time when the social values were beginning to change.(1)

Other factors helped that state of affairs to exist. At that time there appeared some enlightened cultured people like Sheikh Rifa'ah Al-Tahtawi, who wrote a book entitled : Takhlees Al-Ibreez Fi Talkheez Bareez (Extracting gold in Reporting about Paris). In this book, he expressed his wish that the Egyptian woman would enjoy the same status and freedom in her society as the French woman, to be able to practice and make use of her mental faculties. There were also other people like Sheikh Muhammad Abdu, Qasim Ameen, and Sheikh Mustafa Abd Ar-raziq, and some others who spent some time studying in Europe and who returned with some European thoughts. Another important factor was the advent of Syrians and Lebanese people to Egypt. Those were more familiar with freedom, and introduced many aspects of modern life into Egypt, such as theater. They also helped develop the movement of translation and they issued a number of magazines concerned with women, such as Al-Fatah (the young girl) in 1892, Al-Firdaws (Paradise), and Mir'at Al-Hasna') mirror of the beautiful girl). Those magazines defended the woman and her role and emphasized the importance of giving her her rights and

The Image of the Egyptian Woman in the Egyptian Cinema over Forty Years of Major Socio-Political Changes in Egypt

(*) By Dr. Sahar Farag

By the advent of the nineteenth century, the Egyptian woman had been buried in a deep cave of ignorance, servitude, and underdeveloped ideas, and denigrating customs which made her a female slave on whom the society looks down, or a servant who was devoted to the other's benefit. She was nothing more than a means of pleasing the man and taking care of the family. That was her world in which she had to live.

The chaste woman in the sight of the society, at that time, was that whom her family locked in her family's house during her childhood, and who was familiar with nothing of the outside world during her youth, and who once entered the house of her husband would not leave it until her death. Such was the status of the Egyptian woman in the society until the time of Muhammad Ali, at whose hands the Egyptian society received the first cultural impact. Muhammad Ali's plans of reform included not only the sphere of governmental institutions, but also education and scholarships, including education of girls, which marks the early beginnings of giving weight to the woman as a

---

(*) Assistant Prosessor of Drama Department of English Academy of Arts.

أفلام الصرخة
من وجهة نظر نسوية

د. سحر فراج (*)

ظهـر فـي تـاريخ السينما العديد من الأفلام التي ترسم صورة المـرأة، خصوصـًا مشاكلها وصراعها مع الرجل، ولكننا لا نستطيع أن نقول إن هذه الأفلام قد عبرت بشكل صريح عن مشاكل المرأة.

ومـن خلال إجراء فحص شامل لهذه الأفلام لم أجد ما يعبر عنها كإنسانة ومخلوقة من الدرجة الأولى. وقد اخترت أن أطلق مسمى "أفلام الصـرخة" علـى هـذه الأفـلام التي كانت مشكلة المرأة هي المحور الأساسي، وقد تألفت قائمة الأفلام محط الدراسة من:

١- "أريد حلاً" ١٩٧٥:
٢- "ولا عزاء للسيدات" ١٩٧٩:
٣- أحلام هند وكامليا ١٩٨٨:
٤- "زوجة رجل مهم" ١٩٨٨:
٥- "يوم مر ... يوم حلو" ١٩٨٨:
٦- "يا دنيا يا غرامي" ١٩٩٦:
٧- "أسرار البنات"٢٠٠١:
٨-" سهر الليالي" ٢٠٠٣:
٩- "أحلى الأوقات" ٢٠٠٤:

يعـد فـيلم "أريد حلاً" أول صرخة استغاثة أطلقتها المرأة، "و لا عـزاء للسـيدات" تدور فكرته حول حياة امرأة مطلقة في مجتمع يعاقبها علـى ذنـب لـم ترتكبه، أما "أحلام هند وكامليا" فنموذج للفيلم النسوي لمخرج رجل، يدافع عن المرأة إلى أبعد الحدود ... وهكذا تتوالى الأفلام فـي إطلاق صرخات متتالية متنوعة على مدار تاريخ السينما المصرية الطويل.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون.

- سـيد سعيد (١٩٩٤): وقفة ونظرة للخلف، بحث في كتاب أوراق في مشكلات إعادة التاريخ للسينما، أكاديمية الفنون.
- سـيد عويس (١٩٧٧): قضية المساواة بين الرجل والمرأة في الواقع المصـري، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١٤، العددان: ١-٣، ص٧٣- ٩٠. روز اليوسف ٢ مارس ١٩٣٦، أكتوبر ١٩٣٧.
- فـريدة مرعـي (٢٠٠٠): المطلقـة فـي السينما المصرية، السينما المصـرية وحقوق الإنسان- القاهرة، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.
- مجدي عبد الرحمن (١٩٩٤): السينما المصرية تاريخ طويل وذاكرة ضـعيفة، بحث في كتاب "أوراق في مشكلات إعادة التاريخ للسينما المصرية"، أكاديمية الفنون.
- محمود قاسم(١٩٩٦): الحب في السينما،مكتبة السينما المصرية (١)- القاهرة، دار الأمين.
- ـــــــــ(١٩٩٨): الأدب في السينما، مكتبة السينما المصرية (٤) - القاهرة، دار الأمين.
- هاشم النحاس (٢٠٠٠): السينما المصرية وحقوق الإنسان- القاهرة، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

المراجع العربية

- أحمـــد رأفــت بهجــت (٢٠٠٥): اليهود والسينما في مصر: دراسة تحليلــية تغطــي كافــة أنشــطة السينما، من بداية القرن العشرين- القاهرة، شركة القصر للطباعة والدعاية والإعلان.
- ــــــــــــــــ: دليل السينما-مركز الثقافة السينمائية(١٩٩٠)- القاهرة، وزارة الثقافة المصرية.
- ســامي الســلاموني (١٩ سبتمبر ١٩٧٧): ٥٠ سنة سينما مصرية- القاهرة: مجلة الإذاعة والتليفزيون.
- ــــــــــــــــ (١٩٩٢): مقــالات فــي الســينما المصرية، مطبوعات نادي السينما في القاهرة ٥٠.
- سامية الساعاتي (سبتمبر ١٩٧٥): دور المرأة في المجتمع المصري الحــديث، تحليل اجتماعي ثقافي، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١٢، العددان، ٢، ٣.
- ــــــــــــــــ(مايو ١٩٨٠): دور المثقفات المصريات في التغيير الاجتماعــي، (بحث اجتماعي- تاريخي)، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١٧، عدد: ٢-٣.
- ســمير فــريد (١٩٩٣): الأفلام المصرية في كتاب أحمد الحضري "السينما والتاريخ"، مجلد ٦، ص ٧١- ٨٠.
- ــــــــــــــــ(١٩٩٣): حــوار مــع السينما المصرية، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي.

مصادر "أحلى الأوقات" ٢٠٠٤:

(١) أمـــل راغـــب: "أحلـــى الأوقات ... فيلم رائع إلا قليلاً"، ٤/٥/٢٠٠٤، القاهرة: جريدة القاهرة.

(٢) طـــارق الشناوي: للفن فقط "أحلى الأوقات مع أحلى الأوقات"، ٢٣/٤/٢٠٠٤، القاهرة: مجلة روز اليوسف.

(٣) ماجدة موريس مقعد بين الشاشتين "البطلات الثلاث وكارتون تون"، ١٢/٤/٢٠٠٤، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٤) هاشـــم الـــنحاس: "فيلم رائع لولا وجود سامي العدل"، ١٨/٥/٢٠٠٤، القاهرة: جريدة القاهرة.

way of dealing with life with all its contradictions. It also investigates their lifestyle and how they avoid facing difficulties. One of the movie's praiseworthy aspects is that it avoided melodrama in some scenes which usually tempt directors to include it. Another praiseworthy aspect is its feministic one which sneaks into the incidents, represented in defending women's rights to enjoy friendship and personal independent ambition that men enjoy in our Arab countries. The failure of Salma's meeting with her father and teacher affirms that joyful moments are those moments we make. Surely, they do not belong to the past which we cannot restore. Joyful moments do not entail working life out, but trying to change it to the best. This is exactly what the three women do, especially Yosriyah who convinces her husband that a bouquet of flowers, for a woman, is better than half a kilo of kebab. In addition, joyful moments also come when we determine our choice. Doha preferres to marry Tareq and work with him in his office for typewriting, as she become completely convinced that she does not fit as an actress.

Thus, the heroines get unmasked while they recall their past memories. They then come to know their reality and reconcile with themselves. They also reconsider their lifestyle and relations with each other so that the past might influence the present. The director skillfully refers to that anonymous thing in one of the scenes, where the heroine replaces her lenses with her glasses, which she used to use during her childhood. This symbolizs the interrelation between the past and the present without separating them, so as to keep the character's psychological balance.

him for advice, he encourages her to go on with her plans of emigration. This intensifies her confusion, and she becomes torn between alienation and belonging. This gives weight to the value of friendship as a remedy for her dilemma. She breaks all barriers and fetters and returns to her stepfather to find out that he is the one who sends her the messages. By so doing, he wants to make her stay home and give up her plan of emigration. She also intercommunicates with her neighbor, the master of marionette, whom she loves.

According to critic Amal Ragheb, she says : "This movie belongs in fact to the world of women, nostalgia, and era of good songs. It tries to help people escape their alienation, enjoy life, and seek reconciliation with oneself, because after the passage of time, one will usually describe the joyful moments of today as the nicest moments one ever lived."(Ragheb, 1)

Critic Magda Moris says that "This movie poses the question ‹"What are the nicest times؟ " Are they the joyful moments ? Or are they the moments when one finds out facts ? It is up to spectators to understand it the way they like. It also presents a new form of friendship among women. It is not limited to discussing the value of friendship among girls but it goes further to tackle some related human values."(Moris, 1)

The most important element is that the movie did not go beyond the traditional Egyptian social system, which makes it special and unique and gives weight to its themes and images. The movie revolves around the idea of people's

past through an old photo with her schoolmates Yosriyah and Doha. She starts her investigation journey to recall her past days at school and that silent loving teacher. She finds out that the past was beautiful while the present is boring.

Yosriyah has given birth to two children and she is pregnant. She does not appreciate her marital life, as her husband always ridicules her when she asks him to buy her some flowers on her birthday. He (the husband) says to her that kebab is much better and useful. This is their only source of disagreement, as she desires to live a romantic life while her husband does not appreciate this, and she wants to be free, but her husband thinks that he owns her since the day they got married.

The third character is Doha, who is completely distracted between marrying Tariq, her fiancé, and her dream of becoming a movie star.

The three of them meet to recall their joyful past memories. They begin their journey of self realization. Doha tries to become an actress; but she finds out that she is untalented. Yosriyah reunites with her husband after expressing her refusal of his continuous threat of divorcing her. He, at that moment, brings her a bouquet of flowers and a half kilo of kebab, as he has learned not to satisfy only himself but also his wife.

Salma travels to Alexandria accompanied by her two friends to look for her father. She becomes alienated and miserable when she discovers that her father recognizes her with difficulty and does not care much about her, as he is a tepid man and he has married many times. When she asks

relations with others except for her mother, who was her partner throughout her past and present life. When her mother was separated from her father, she moved with her from Shubra to Al-Maadi. Incidents reveal that her mother's marriage came to compensate for her miserable life with her former husband who was irresponsible and poor. It is also a great social change in their life; they moved from the bottom to the top of the social order. Such a drastic change caused the girl to lose psychological balance, making her present separated from her past.

The director skillfully utilizes another factor, that is, the accessories, which play a significant role in expressing the characters' feelings. We may notice the contact lenses the heroine always puts. Thus she changes her eye color and she would not be recognized by her acquaintances, and these lenses act as a wall which separates her from her past life. In a unique scene is see how the mother is concerned with the contact lenses, before her death, as if she wants to emphasize the separation between her daughter's promising present and her miserable unpleasant past. The director employs accessories on another occasion, when the mother died while she was trying to get her scarf which clung to a tree, by using a ladder. She lost her balance and fell to the ground dead while the scarf still clung to the tree. Then we see how her husband, who is a doctor, accepts her death and we see the scarf in his car on the seat opposite to his.

Salma receives some anonymous messages as well as some flowers and a cassette of Mohamed Mounir. She tries to find out who the sender is. She doubts that it is her stepfather or her neighbor. She finds herself recalling the

Ahla Al-Awqat (The Best Times), 2004

The movie starts with Saad Abdul Wahab's song:

The world is like a feather flying in the air،

It flies without wings.

Today we are together،

But where will we be tomorrow?

It ends with the same song but sung by Mohamed Mounir, which is a sign of our nostalgia for the past. It affirms that only good songs can last with along the different generations.

The movie has four female characters. Hala Khalil, the director, starts with the character of the mother who has a daughter; Salma from a previous marriage. It seems that the mother enjoys her relaxed kind of life as she begins her day with reading the newspaper while resting on a sofa drinking a cup of tea. We will notice that her husband loves her, but unfortunately these quiet moments of contemplation will soon end, as she will die in an accident.

Incidents go on to see Salma who lost her mother living with her stepfather Rabie, which makes her situation very critical. Salma is not like her mother; she neither leads a tranquil nor a happy life. She is alone with no friends. And she feels alien going through her life without a definite goal. She is introvert and cannot establish any considerable

مصادر: " سهر الليالي" ٢٠٠٣:

(١) أحمـــد صالح: صفحة السينما: "سهر الليالي"، ٢٠٠٣/١٢/٢٥، القاهرة: جريدة الأخبار.
(٢) أكرم السعدني: "سهر الليالي"، ٢٠٠٤/٣/٣٠، القاهرة: مجلة الكواكب.
(٣) رامي عبد الرازق: "سهر الليالي ما تعلمته اليمامة حين تعلمت الهديل"، يناير ٢٠٠٤، القاهرة: مجلة السينما.
(٤) ماجدة رشدي: "آه يا سهر الليالي"، ٢٠٠٣/٧/١٨، القاهرة: مجلة صباح الخير.
(٥) أمل فوزي: " صح النوم يا سينما، ٢٠٠٣/٧/١٨، القاهرة: مجلة صباح الخير.
(٦) محمـــد صلاح الدين: " مشاكل الشباب العائلية في سهر الليالي"، ٣/٧/ ٢٠٠٣، القاهرة: جريدة الأخبار.
(٧) محمـــود قاســـم: " الحب في سهر الليالي"، ٢٠٠٣/٧/٦، القاهرة: مجلة نص الدنيا.
(٨) محمود علي: " عطر الكلمات: سهر الليالي ومولد مخرج جديد"، ١٩/ ٧/ ٢٠٠٣، القاهرة : الإذاعة والتليفزيون.
(٩) ســـامي حلمـــي: "الواقع السينمائي سهر الليالي لماذا؟"، ٢٠٠٣/٧/٢٤، القاهرة: مجلة شاشتي.
(١٠) نيفـــين الزهيـــري: "ســـهر الليالي يخرج بالسينما المصرية من النفق المظلـــم، ويـــتجه نحـــو الأوسكار"، ٢٠٠٣/١٢/٢٧، القاهرة: جريدة الأخبار.

enjoying the same song, this does not entail their regret or end of their problems. This movie does not present a tale and a solution for a problem, but it presents some complicated intimate social relations full of problems and troubles. At last, all people care for these relations to continue despite all fancies, desires, and dreams.

Critic Ahmad Saleh adds that the peak of the artistic and the intellectual briefing is shown in the final scene as they all attend the wedding party of the two lovers. They were all dancing and tossing the groom with his elegant tuxedo up in the air as most friends do in weddings. However, in this movie, this tossing has a significant meaning as it symbolizes the future of this new marital life. It would be elegant and well measured the same as the tuxedo and the wedding dress of the bride but it will always be in the air. Moreover, the appearance of the businessman in the wedding party is an evidence of the continuation of worry and trouble in the newlywed couples. Everyone of them still has his flaws and knowing each party of the flaws of the other would not consequently lead to separation or divorce but life will go on.(Saleh, 1)

openly that their problems had no solution or if the movie makers' pessimistic viewpoint regarding marriage or the relation between sexes were revealed, it would be a severe shock for the spectators. Therefore, the movie prefers to stand midway, to compel the spectators to ponder on those problems.

The characters have also contributed to that success. They come to seem cinematic figures with elegant good-looking appearances, which attract spectators to imitate them. However, a careful evaluation of any of them reveals them to be real characters having many flaws. In brief, the movie comes to reveal the tragic flaws of each of the characters preserving their self-concept so as not to shock the spectator. It goes without saying that Sahar Al-Layali (Restless Nights) secludes its characters and tales from the social conflict and characters' complexes; however, it does not deny its understanding of such elements. This is only to shed more light on how complicated marital life and the relation between sexes are.

As well as this, we cannot neglect that the movie's title came to be named after a song. It embodies the most joyful periods in life; namely, bachelorhood, away from the opposite sex. In fact, this movie commiserates bachelorhood as if it were to emphasize the impossibility of coexistence between sexes, although it comes to establish the opposite in one of its scenes. Newlywed couples often get the notion of rebelling against their lives and may curse their choice, but always keep loving the other party. Their rebellion goes through a vicious circle regulated by a strict social law. Although they dance with one another while

insists to lead a free life, which derived her to think of taking a decision that might change the whole course of her life.

We can see that Habib cares to a great extent about the characters of the heroines paying less attention to the male ones. He gathers them through a very integrated dramatic unity in a chalet owned by one of them to spend a night recalling their past memories and thinking of their distorted present life. Watching the boisterous waves, they began to search for the reasons for their confusion, separation, and inability to intercommunicate with their wives, whom they chose to accompany them throughout the whole course of their lives.

Dealing with the issue in hand very seriously and respecting the spectators' mentalities is the main reasons for the success that Sahar Al-Layali (Restless Nights) achieved. In addition, the movie is neither traditional nor shocking. In other words, it manags to cause some sort of confusion on the part of the spectators. This leads the movie makers to introduce moderate solutions, which contribute to making some of the ideas of the movie vague developing a feeling of uneasiness. This happens indirectly, which contributes to intensify the spectator's perception of the movie.

The ending scene comes to be deceiving; it is traditional and trivial on the superficial level. The four couples appear dancing with one another showing their happiness for reuniting with each other. However, a minute examination reveals the reality. The problems that causes their separation are still there. However, if it were said

Sahar Al-Layali (Restless Nights), 2003

Tamer Habib, the scriptwriter of this movie, chooses three wives to embody his work, giving the male characters a second importance through their reactions, and their recalling the past memories. The first wife "Beri" knows about her husband unfaithfulness, which cannot be ignored anymore. Despite the fact that she is in the seventh month of pregnancy and that she has another child from him, she realizes that she should react against that.

As for the second wife "Moshira" ‹she resorts to dreams to relieve herself of dissatisfaction with her husband's inability to satisfy her sexual desire. He is satisfied with performing his marital duries very routinely, which leads her to think seriously to be unfaithful to him.

The third wife "Farah" is depressed because of being abandoned by "Ali" ‹the man whom she once loved, to marry Moshira. As a result, she decided to marry his friend "Amr" ‹who is poor and who is less than her in status, to avenge herself. She suffers from depression and the desire to avenge herself, which creates gaps in their marital life, which causes the husband to abandon her after she unintentionally harmed him.

The fourth female character in this movie, Inas, is a divorcee having a free life with the young engineer Sameh. After a period of time, she tries to get married to him legally. However, he rejects the mere idea of marriage and

(١٠) ماجدة موريس: مقعد بين الشاشتين: "الجنس في حياتنا" ، ٢٠٠١/٤/٥ ، القاهرة: جريدة الأخبار.

(١١) نهــاد إبراهيم: نقد سينمائي: " أسرار البنات مواجهة اجتماعية فكرية متمردة"، ٢٠٠١/٥/٢٩، القاهرة: مجلة الكواكب.

(١٢) محمود علي: "عطر الكلمات: أسرار البنات"، ٢٠٠١/٤/١٤، القاهرة: مجلة الإذاعة والتليفزيون.

(١٣) محمــد الرفاعي: "قضية فنية: اغتيال البراءة"، ٢٠٠١/٤/٣، القاهرة: مجلة صباح الخير.

(١٤) نعمة الله حسين: في مهرجان بيروت السينمائي الدولي الرابع "أسرار البنات تكسب"، ٢٠٠١/١٠/١٧، القاهرة: مجلة آخر ساعة.

(١٥) مهــرجان جمعية الفيلم- ندوة عن أسرار البنات- يوم الأحد، ١٠/٣/ ٢٠٠١.

(١٦) نــدوة روز اليوســف- باب للفن فقط، إعداد محمد هاني، من ٣/٣١ حتى ٢٠٠١/٤/٦.

مصادر: "أسرار البنات":

(١) أحمد صالح: أخبار السينما، فيلم مصري يدين المجتمع، والبريئة التي وقعت في الخطيئة، ٢٠٠١/٤/١١، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٢) أمل فوزي: "شاهدنا الفيلم بعقولنا"، ٢٠٠١/٤/١٨، القاهرة: مجلة صباح الخير.

(٣) أمل فوزي: الفيلم جريء وواقعي تمامًا، ٢٠٠١/٤/٢٥، القاهرة: مجلة صباح الخير.

(٤) حسان الليثي: سينما "أسرار البنات" من الواقع إلى الشاشة الكبيرة، ٢/ ٢٠٠٠/١١، القاهرة: شاشتي.

(٥) حسام حافظ: "أسرار البنات تناول مشكلة ياسمين بأسلوب غير مستفز"، ٢٠٠٢/٤/٤، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٦) حسام عبد البصير: "أسرار البنات عودة إلى السينما الجميلة"، ٣/٢٦/ ٢٠٠١، القاهرة: جريدة الوفد.

(٧) سمير فريد: أسرار البنات – السينما المصرية تواجه قضية مصر الكبرى، ٢٠٠١/٤/١١، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٨) كارولين هولي (مراسلة الـBBC): "تنوير يستحق الوسوسة" ، ٥/٢٠/ ٢٠٠١، القاهرة: مجلة أكتوبر.

(٩) فتحي العشري: سينما نعم ... سينما لا" : "أسرار البنات يثير المشكلات"، ٢٠٠٢/٤/٤، القاهرة: جريدة الأهرام.

The movie does not tackle the issue of girls' secrets but it condemns rendering them as such. It denounces the reason why we perceive life affairs and understand them as taboos. If the relationships between the members of a family were healthy and transparent, such a tragedy would not have happened.

of sex, which unexpectedly attacks us and ends our childhood. If the scenes before the appearance of the strips were to pose the question, the whole movie plainly expresses it through the flashback technique. The flashback technique employed in Asrar Al-Banat (Girls' Secrets) not only refers to the past incidents but also pinpoints their reasons. Flashback scenes include the sexual relation between Yasmin and Shadi as well as girls' mannerism at school, where half the girls wear the veil, which reveals the dissension among girls, and their swinging between seriousness and joyfulness. They also refer to the girls' reception of the reproductive systems lesson in science. There are some scenes presenting the middle-class streets in modern Cairo where mess prevails. Such a mess is represented in the taxi driver who refused to carry Yasmin's family. It is also reflected in people watching each others' deeds and failing to show respect for the individual freedom.

This movie sheds light on the way Shadi was brought up in the absence of his father who works in Saudi Arabia. The scene of the end is very touching as all characters, who contribute to Yasmin's tragedy, gather. For Yasmin, all of them represent her inner conflict. What is ridiculous indeed is that both Khalid and Awatif do not assimilate the lesson, as they increase their control over their daughter causing girls' secrets to sink in deep darkness. Yasmin then appears wearing a white dress as if she were being carried to her silent grave once again. She lies on the bed in so much the same way as a dead body condemning all the factors that contributed to her tragedy

As this movie gives its characters the chance express secrets openly, it also embodies all forms of subjugation and suppression through that bearded doctor and the uncle who exploit religion to exercise their authority. The doctor stands for the government as well as the religious groups that strive to obtain authority and become an alternative ruling power. Meanwhile, the uncle represents the family and tribe, which stand for power and social suppression.

On the other hand, we find out that Yasmin's aunt and her husband succeed to have more control over their life because of their education and high income, as they work as professors at the university unlike Yasmin's parents who are employees. Thus, the former is safe from the family's and the state's suppression, but not to a great extent. We can say that they try to realize their ambitions depending on their mentality and moderate solutions. However, we cannot get rid of the feeling that also this family may collapse at anytime. They become afraid lest what happened to Yasmin should happen to their daughter. The aunt starts to ask her daughter whether she knows about Yasmin's case, and the daughter herself asks about the swimming pool and is it wrong to wear the swimming suit while Yasmin is forbidden to. Spectators of Asrar Al-Banat (Girls' Secrets) will develop some sort of confusion and uneasiness. If the movie were about virginity, circumcision, or the moral and religious strictness, it would be easy for spectators to express either approval or opposition. The movie has underlying difficult questions, whose answers are impossible to reach. It questions the individual blind submission to the community's customs, and the meaning

Ali goes on saying ‘“In this movie, I call for reviewing the social and historical circumstances and finding out proper means for establishing the concepts of the middle class that are about to vanish. We have to reach a certain method to prepare ourselves for a vast variety of ideas that would spread rapidly and which we will not be able to stop. Through the shock in the movie, I wanted to say that we can never be safe by simply keeping alienated.” (Ibid)

One of the exciting scenes in this movie is when Yasmin weeps while praying, as her shock was beyond her understanding. She decides to resort to Allah; however, her feeling of weakness makes her unable to even recite the opening chapter of the Koran, as she feel that her sin prevented her from communicating with Allah. Powerlessness is the main feature of this movie and this scene in particular presents it in a concentrated way. It revolves around the characters' confusion and their inability to intercommunicate or accomplish anything, which are the solution for all their troubles.

Adolescents in our society are somehow like Yasmin; they live in a society perceiving sex education as taboo. When one of the MPs called for sex education at schools, extremists agitated considering this matter the same as teaching pornography. The movie is in fact calling for facing this problem openly and courageously, as the biology teacher fails to explain the male or female reproductive systems in the class because of shyness, lack of seriousness, and unawareness of the value of science and knowledge.

alive after fourteen centuries of the advent of Islam honored women and made gratitude and kindness to one's mother the way to Paradise. Samir Farid considers the story of this movie as an objective correlative to religious fundamentalism, which establishes that the religious ruling in this case is applying the Islamic punishment prescribed for fornication, without proper considering the reasons for such a mistake."(Ibid)

This movie tackles the circumstances that made this girl a victim not a sinner. It does not justify her mistake; however, it warns against a culture which is about to spread throughout the whole society, and which might lead to many tragedies similar to that of the girl.

Director Magdi Ahmad Ali says ‹"As a member of the middle class, I am much worried about its decline. The disunion among the members of that class is the main reason for the crisis we suffer nowadays. The Egyptian woman is the cornerstone of the union among the members of any family since very long; but such a position took to diminish in the few past years. I used to say that the deterioration of women's position indicates the decline of the whole society. Therefore, I should support and defend her against any destructive ideas that would lead to her backwardness."(Opcit 1)

A careful reading of the story would reveal that both the author and the director did not condemn anybody, but they held the social and historical circumstances that originated that moral code responsible for what happened to the girl.

family's permission. When his colleague tells him that he contradicts the decree of the Ministry of Health and he will report that case, the doctor says that adhering to religion is more required that committing to decrees, as if what he did is instructed by the Glorious Qur'an.

In his critique in Al-Gomhoreyya newspaper, Samir Farid says that this movie tackles the great issue of religious fundamentalism in Egypt in the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries that revived once more after two hundred years since Mohammed Ali's time. "What do I mean by 'fundamentalism' here is adhering to the principles especially by the middle class; however, the religious fundamentalism whether in Islam, Christianity, or Judaism as well as the 'civil fundamentalism' if one would say, such as materialist fundamentalism, means adhering absolutely to principles without applying this to reality. Therefore, it is more correct to call it 'extremism' or 'standstill' .Moreover, away from the image of the extremist terrorist that depicts him bearded with a white garment, and holding a chain, Azza Shalabi, the author, managed in her first movie to find out the objective correlative equivalent and employed it in presenting the issue of religious fundamentalism. This came through the story of a young lady from the Egyptian middle class, as the relation between men and women is of central importance in religious fundamentalism, and since fundamentalism means here extremism and standstill, it reverts to the practices of the pre-Islamic era."(Farid,5) He who carefully examines the practices of the majority of Muslims in Egypt and other countries will feel that we are about to bury girls

feelings because of their perpetual inner feeling of defeat which resulted from their strict understanding of religion and social customs that overestimate males and calls for rights regardless of any due duties.

Khalid, who fears everything, cannot see through the camera lens anything except the pane of glass which prevents him from discovering his own or other people's internal feelings. He suffers from his strict economic conditions, so he is always gloomy and silent.

As present incidents intermingle with past ones, we can notice how alienation and inhibition affected the development of the young 'Yasmin' that girl who was always watching everything in silence and who was fascinated by the songs of Mohamad Fawzi. This came to take place through dealing with some details of her life, though minute but very important, in the house, street and school as well as the rare moments of going out to parks. At the end, one can perceive that the members of this family suffer from their inability to intercommunicate with each other. This family adheres strictly to the social moral criteria and fears even the advent of satellite channels, not caring about life as much as caring about building a tomb. Thus, they were mainly occupied with how to keep that scandal secret. They do not care what happened to the girl and how she conceived. Their religiosity is superficial and does not reflect the profound principles of Islam. This is also represented by Yasmin's uncle, who imposes wearing the veil upon his young daughters, and the doctor, who discovers that Yasmin was still virgin and operates a circumcision while she is unconscious, without her or her

The mistake that these parents committed was that they failed to take care of their adolescent daughter through proper dialogue and enlightenment, which is not in line with their religious enthusiasm. On the other hand, the other parents keep have channels of communication with their daughter to overcome the problems and troubles of adolescence.

Asrar Al-Banat (Girls' Secrets) probed, in an unprecedented way, into the Egyptian society, whose families lack intercommunication between their members. This became a cause, and in the meantime a result, of this state of affairs and a lifestyle which prevailed in the whole society. We blame each other and reject the other without trying to approach the other, be that other a class, a doctrine, a custom, a viewpoint, or even sentiments.

Illegitimate children have become the time bomb that heralds bad consequences. However, the movie rapidly put an end to such a problem by letting the baby die to ease the audience's senses. In my opinion, the director resorted to such a solution in order not to let the audience be absorbed by the baby's destiny while the issue is the lack of intercommunication between the girl and her parents. It is incredible that when the girl first got her menses, the mother felt shy.

The movie goes on to shape the true image of the rest of characters after pregnancy came to be known depending on the viewpoint of Yasmin, the only victim of the mentality of her parents, who represent a large class in the society. Khalid and Awatif are always willing to hide their

her secret to anyone, the doctor who examined her punished her by operating a circumcision surgery, motivated by his ideas about sex, which he believed to be religious.

From the very beginning of the movie we see the birth of Yasmin. The quick scenes show that she grew up and started asking her parents many questions about life and how God created people. When they felt unable to answer her, the strips started to appear. It is as if this movie was trying to say that since God provided us with answers then why do we shun them?

The flashback of incidents reveals how this family is stable on the economic level, rather than on the social and psychological ones. When the parents leave their daughter alone in the house, they talk to her on the phone to make sure she is all right. However, when they are at home, they fail to speak to one another. The mother believes that she brought up her daughter properly but, as the movie goes on, we perceive how separated they are from each other. The mother felt that she is the victim not the one to blame for her daughter's pregnancy and giving birth to a child. The author chose a mother who although she was religious, she enjoyed the characteristics of a typical eastern woman, regardless of her being Christian or Muslim. The issue in hand is not confined to a specific religion, but it addresses the whole society most of whose individuals preferred to adhere to some conservative beliefs. They fear the mere mention of the word sex and try to protect their girls with all possible means instead of helping them understand the laws of life and differentiate between right and wrong deeds

joyful occasion and merriment prevailing in the place. There is also a mark on his forehead, which indicates that he performs many prayers. He was taking some photos with his camera, while the signs of disapproval of the youths' choice of songs. His wife, Awatif, on the other hand, puts on the veil indicating that she had the same ideas of her husband, which suggests that they are in a state of harmony. Yasmin, the third member of this family, is a secondary student who sets alone never cared for by anybody. The dialogue tells us that she failed, for the first time, to pass the exam of one of her subjects, which might indicate the existence of some susceptible secret in her life that she tries to hide from everybody.

The second dramatic group is dedicated for the family of Nadia, Awatif's sister. She, like her husband Ahmad, is cheerful and enlightened. A true happiness can be perceived through the scene of their celebration of their daughter's birthday. Nada is a secondary student who is upright and mature to a great extent.

Yasmin fell in love with Shădi, their neighbor's son, and conceives out of an illegal sexual relationship with him. In fact, this movie does not tackle the issue of pregnancy out of wedlock for it exists and will last for long and had been dramatized in many other works. Neither is it a dramatization of the relationship between a young man and lady, who were like a brother and sister in the same school, before they joined different secondary schools. The main issue of this movie is the fact that the whole society continued to decline instead of developing to find itself in a state of fear of everything. While the girl feared divulging

Asrar Al-Banat (Girls' Secrets), 2001

The director Magdi Ahmed Ali dared, for the first time in the history of the Egyptian Cinema, to tackle such a critical issue. He dramatized it in a very unique way that let the audience feel it as if real. Thus, he introduced a great lesson very smoothly to both young and old people. His movie managed to embody deeply our double standards regarding sex; that is, desiring it and fearing it. It (the movie) furnishes us with the opportunity to reevaluate our relations, which is the most obvious aspect of art. Art does not mean to present an abstract direct example; it, however, tries to understand the mutual relations as well as our own selves.

Ali says ‹"I am presenting a family that assume that everything in their life is all right, but all of a sudden they discover that the reality is quite the opposite. We can perceive that the total decline resulted from the family's alienation from each other and lack of communication with the girl and the society. The real problem lies in the fact that the elders do not know anything about the youth. The tragedy presented in this movie came to happen to family where it was the least expected to happen." (1)

The movie script divided the characters into two different, if not contradictory, dramatic groups. The first consists of the family of Khalid, an accountant whose modest clothes reveal a lot about his character. His face looks sad, complaining, like that of an old man, despite the

مصادر "يا دنيا يا غرامي" ١٩٩٦:

(١) إيريس نظمي: صور على الشاشة "يا دينا يا غرامي مهما كانت آلامي قلبي يحبك"، ١٩٩٦/٨/١٦، القاهرة: مجلة آخر ساعة.

(٢) ديانـــا جبور: "مجتمع ذكوري انهزامي تفضحه ثلاث نسوة" في "يا دنيا ... يا غرامي"، ١٩٩٦/٢/٢٦، القاهرة: مجلة فن.

(٣) ســمير فــريد: "يا دنيا يا غرامي"-"انتزاع الأمل في واقع التسعينات" ، ١٩٩٦/٧/١٥، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٤) عاطف سليمان: سنيمائيات: "السينما بخير ... يا دنيا يا غرامي"، ٦/١٨/ ١٩٩٦، القاهرة: جريدة الوفد.

(٥) هشام الصواف: "بالبلدي : يا دنيا يا غرامي" ١٩٩٦/١٢/١٢، القاهرة: مجلة الكواكب.

(٦) فتحي العشري: "سينما نعم سينما لا:يا سينما يا غرامي"، ١٩٩٦/٦/١٧، القاهرة: جريدة الأهرام.

and they disappeared with the romantic light of the sunset. This closing scene which was shot by the camera of Muhsen Nasr is considered a magnificent portrait.(Nazmi ,2)

stability. The female characters were depicted as being more persistent, despite the fact that this characteristic emerged during disappointing social circumstances. They proved to be less able to adapt themselves with the society, as they did what the social reality required, out of being obliged, rather than wishing, to do it. For example, when Sikina accepted to undergo the hymenoplasty, she wept as if she had just lost her virginity. In this scene, the viewer shares the character her feeling and wishes she did not undergo the hymenoplasty. However, it was impossible for her to live in the society with this conviction, because she will then become a socially outcast individual. Nawal was obliged to accept a comom law marriage as the suitor was a married rich man. Although she was not happy in her marriage, but she had to accept it because she was over thirty and her only source of support was her job in the flower shop. Zahira suffers from schizophrenia; she is neither sane nor insane. She looks at the street with contempt and deals with reality indifferently; thus she is only abnormal in her behavior towards the society rather than her soul.

The movie started with a panorama of the daily life in the poor quarter, including two groups of girls standing opposite each other while playing and singing a song that the previous generations used to sing. The movie ends with the same theme, as the three defeated girls are shown while holding each other by their hands with their backs to the camera, and they already have indulged in singing Shadia's song (the three of us are as nice as sugar candy). Then they started laughing while going through the gate of the quarter

refuses to undergo a hymenoplasty and insists on telling her colleague who proposed to her about what had happened to her. But he gives up his proposal and this symbolizes his weak moral attitude, and this is stresses in the movie in the scene in which he leaves her and goes to the bathroom of the coffee house. He also leaves his keys on the table, which is symbolic of him sacrificing the keys which might have enabled him to enter a broader world. This represents a shattering blow to Sikina who then feels that the whole society rejects her, because all people prefer believing a lie to listening to the truth. This leads her to adopting the dirty ways of the society, as she accepts to undergo a hymenoplasty and then marries another man. Previously, she had lost her dream of marrying the man whom she loved and who was lost by joining the extremists who wanted to do away with whatever is different from their thoughts. They even tried to kill her at the night of her wedding. The movie presents a figuration of what the Egyptian woman who belongs to the low class suffers to protect her life and defend her existence in the society. The male characters in previous periods of our history received many blows as they were always in a state of confrontation, either in their work, where their salaries were not sufficient to help them lead a decent life, or on the level of syndicates and political activity. Thus, they are not to blame because they suffered a great deal and underwent many afflictions. They female characters did not experience the same circumstances, so they were readier to shoulder social responsibilities. During certain periods of time in our history, the mother undertook the protection of the social

to a specified term contract of utilization. The three female characters in this movie try to adapt themselves to life which is very difficult in such social conditions.

Although the reality of the life of the three characters is disappointing, they resist and try to find an outlet seeking reconciliation with this reality, even if this requires making concessions. In this case, the concessions do not affect the essence, but they are rather a kind of adaptation. However, accepting less than what one wishes to have may lead to a change in one's essence, especially on the part of those who tend to clash with life rather than seek reconciliation with it. This is the case of Abdu who resorted to joining religious extremists after his return from Kuwait during the Gulf War. It is also the same case of Sikina's brother, Hasan, who was in love with Nawal, and who resorts to introversion, where he lives in a state of schizophrenic self-complacency. Thus, he is overcome by his difficult conditions which are the outcome of his joblessness. The extremism of Abdu, the insanity of Hasan, and the fraudulent practices of Yusef represent a kind of revolt against the horrible reality. However they are defeated at the end.

Such is the condition of the male characters in the movie; they are easily defeated by life's trials. On the contrary, the three female characters are strong, relentless, and uncorrupted, although they are blameworthy if their cases are to be considered through the society's viewpoint, especially Sikina who lost her virginity. From a moral point of view, she is not to blame, as she was convinced that it happened within a love relationship."(Gabbour 1) She also

to adapt themselves to the life requirements and how they try to stick to hope in the midst of the unstable living conditions in the nineties which witnessed drastic political economical, social, and intellectual changes on the national, Arabic, and international levels, and the fall of old life systems and the emergence of new systems. Such conditions led to the emergence of religious extremism, which led to terrorism.(Fareed 4) This is represented in Abdu, Batta's brother who had a love relationship with Sikina which ended with her lossing her virginity. When he proposed to her, he just wanted to atone for that incident. Sikina refuses his proposal and refuses to wear the hijab, as she thinks that it is not the only thing that indicates a woman's adherence to the teachings of her religion and morality. She accepts another proposal of marriage by Adel, her colleague, but when she tells him about her problem, he gives up his proposal. She then resorts to undergoing a hymenoplasty, whereby she restores her virginity and marries a teacher within the same week. In this atmosphere which prevailed in Cairo in the nineties, marriage became more important than love and appearance more significant than reality. This led to the increase in the percentage of divorce as well as murders. This human misery is intensified by the solutions which the society offers through TV programs which depend on advertising through holding contestations between viewers. At the beginning of the movie, we see Sikina dreaming of winning an apartment in Mohandeseen through any of such programs, after she wins on appartment but she soon discovers that it was to be offered to the winner according

she may die while alone. She becomes friends with Yusef, Batta's fiancé who thinks that it is a good chance for him to make a fortune through her. She also becomes friends with Batta despite the class differences, and she eventually dies among the three friends and leaves a will that Batta should take the painting. However, Batta who does not know the value of the painting takes it just because the portrait looks like her aunt.

The scenarist Muhammad Helmi Hilal managed to portray the heroines through the common features of their characters, but he gives special attention to the individual features of each one of them. The three are about to become old maids and they do not have maintainers. Nawal's father is dead and we are informed that Sikina's is imprisoned, but we do not know what his crime was, while Batta's father is paralyzed. Thus, all of them had to depend on themselves in managing their affairs, and they were to depend on their intermediate scholastic degrees for supporting themselves. The scenarist stresses the fact that the time of the incidents of the movie, has oppressive social and economic features, The three girls work in selling items which people buy for their pleasure, but neither of them can obtain any of them. Batta works as a dressmaker in a workshop. She makes dresses but cannot wear any of them. Nawal works in a flower shop; she sell flowers and delivers them to the rich people but does not have even a single flower in her house. Sikina sells perfume but cannot use them. This movie exposes the nature of this time, and the director Magdi Ahmad Ali presents the life of the lower middle class in Cairo in the modern time. He explains to us how people try

not marry because he works as a mechanic and does not like his job. He used to defraud people so as to collect money, in order to use it for preparing himself for marriage, but he is eventually arrested and imprisoned. The second is called Sikina, and she works as a saleswoman in a shop. She is in love with her friend's brother, Batta, who works in Kuwait and she waits for his return with money, so that they may be able to marry. However, he returns with nothing, because of the Gulf crisis. Moreover, he deflowers her and then leaves her and joins a terrorist group. He stipulates that she wears the veil to marry her, but she refuses and a friend of her tries to convince her to undergo a hymenoplasty to restore her virginity, but she refuses and tells her colleague who proposed to her about her problem, but he gives up his proposal. Therefore, she accepts to undergo a hymenoplasty. Nawal, the third friend, is in love with Sikina's brother, who is a university graduate who writes poetry and likes music. He joins the waiting list of the graduates who seek a job through the government program of employment. He becomes insane and accuses her of chasing him to marry him. Nawal works as a saleswoman in a flower shop, whose owner tries to rape her. One of the shop's rich clients courts her, but she rejects his advances, so he decides to marry her, but in secret as he was married. She accepts as she was afraid of becoming an old maid. A fourth female character is Zahira who is a descendant of a noble family, but she only possesses an apartment and luxurious furniture besides a precious painting, and she is supported by some of her friends who live in Paris. She looks for friends because she is afraid that

Ya Donia Ya Gharami
(O Life You are My Love), 1996

The setting of this movie is a number of small apartments which have few pieces of furniture in a building in a poor area where the heroines of the movie live. The setting here is quite different from that which was usually depicted in Naguib Mahfouz's stories. Here it is one building, rather than separate low houses, where tens of families live in small apartments whose walls have been corroded. In such a place, such families are acquainted with each other and they know everything about each other's living conditions as if they were one extended family. Their doors are most of the time open and they do not hide anything from each other. The scenario was written by Muhammad Helmi Hilal and the title is the same as one of Muhammad Abdel-Wahab's songs, which dates back to more than half a century. It says:

O life, you are my love،

Whatever my suffering may be like،

My heart loves you, life.

The plot of the movie presents the story of three girls who are friends and who live in this poor area. They enter in love relationships which interlace. The first, Fatima, has the nickname Batta. She is in love with her fiancé, Yusef, and they have been engaged for fifteen years. They could

(١١) مصطفى درويش: سينما ١٩٨٩ "الافتعال يجمد سيدة الشاشة"، ١٣/٢/ ١٩٨٩، القاهرة: مجلة روز اليوسف.

(١٢) محمد عودة: "سيفمونيات سينمائية"، ٩/٢/١٩٨٩، القاهرة: مجلة صباح الخير.

(١٣) نبيل زكي: يوميات الأخبار "يوم مر ... يوم حلو"، ٢٦/٩/١٩٨٩، القاهرة: جريدة الأخبار.

(١٤) نشرة نادي السينماء السنة ٢٢ (١) العدد ١٢، ٢/٣/١٩٨٩، حديث مع فايز غالي مؤلف فيلم "يوم مر ... يوم حلو" – أحمد عبد العال.

(١٥) نشرة نادي السينما السنة ٢٢ (١) العدد ١٥، ١٠/٤/١٩٨٩، "يوم مر ... يوم حلو وميلاد موجة جديدة" زكريا عبد الحميد.

مصادر "يوم مر ... يوم حلو" ١٩٨٨:

(١) أحمد صالح: أخبار السينما، أهم أحداث ٨٨: اليوم الحلو الذي لا يجيء ١٩٨٨/١٢، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٢) عـــادل الحفـــناوي: "حملة مدبرة لقتل المخرجين الجدد" ١٩٨٩/٢/٢٤، القاهرة: جريدة المساء.

(٣) سمير فريد: سينما " يوم مر ... يوم حلو" ١٩٨٩/١/٩، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٤) عـــبد النور خليل: فن وثقافة "كلمة نقد فاتن حمامة في "يوم مر ... يوم حلـــو" مواجهة جديدة لقضية اجتماعية قديمة، ١٩٨٨/١١/٢٥، القاهرة: مجلة المصور.

(٥) علي أبو شادي: "يوم مر جدًا" ١٩٨٩/١/٩، القاهرة: روز اليوسف.

(٦) عواطف صادق: " يوم حلو ... يوم مر"، ١٩٨٨/٣/٧، القاهرة: جريدة الأهرام.

(٧) كمال القلش: "رأي في فيلم "الزقاق المر" ١٩٨٩/٢/٥، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٨) ماجـــدة خير الله: فاتن حمامة تعود في سينما حلوة وأيام مرة، ٢٦/٣/١٩٨٩، القاهرة: جريدة الوفد.

(٩) منـــى ثابت: "يوم حلو ويوم مر في حياة فاتن حمامة"، ١٩٨٨/٤/١٣، القاهرة: مجلة آخر ساعة.

(١٠) مصطفى أمين: "فكرة"، ١٩٨٩/٣/٦، القاهرة: جريدة الأخبار.

the eighties. Those conditions were given rise by the open door policy and the new investment policies. Thus, she suffered from the oppression of the whole society rather than particular individuals. She strived against poverty, and during that she was steadfast and she managed to complete her contention and was able to experience the sweetness of sweet days despite the innumerable bitter days she experienced.

with the return of the fleeing son who had become a grownup.

The movie's simplicity adds to its attractiveness and excites the viewer to such an extent that he forms his own attitude towards the incidents in the movie. He feels he is one of the members of this poor family which strives to live, and confronts evil people and bad living circumstances. This feature of the movie and the fact that it makes the viewer familiar with its incident makes it different from many other movies that tend to create a viewer's attitude that lies in either support for or resentment of the incidents. There is nothing new in making the viewer sympathize with this poor woman who tries to maintain her family in the mist of oppression, and during that she experiences a variety of emotions and situations : cheerfulness, sadness, victory, defeat, gain, and loss. She also seeks help in superstition and the dead people known for their religiosity to confront the powers of evil. Likewise, there is not anything new in hating Urabi because of his bad treatment of Eisha and her children. It is more important to live in the world of the characters and to experience their emotions throughout their relationships. When we become sure that we have rid of our passiveness as viewers watching ourselves in those characters from distance, and that we have participated in the incidents, we then can form an attitude if there should be one. Our attitude should then be formed from our new situation as characters in the movie rather than viewers. Eisha and her family, who belonged to a poor area, suffered from the social and economic conditions which prevailed in Egypt in

education, and who is relentless in the midst of the worst conditions. Eisha is also a weak mother who accepts to marry her daughter to an idle man, whom she does not like, just because this was her daughter's wish. She continues to resist from day to day, which makes her a real character. She convinces her son to leave school and work in a bakery for a daily wage of one pound to help her in supporting their family. When the boy expresses his surprise at her decision, and tells her about his wish to continue going to school, she keeps maneuvering and buys him a new shoes. She entrusts his sister with informing him about the dire necessity of his going to work in the bakery. At the end of every day of work, the mother would continue to talk with her boy trying to instill in him that he became the man of the family. The boy's work was the only substitute for protecting her daughters from being exploited by the villains of their alley. The boy continued to move from one job to another, he first works in the bakery then in a workshop and finally in a garage. This emphasizes his complete separation from his childhood. He was approaching adolescence and he had casual acquaintance with a girl who was elder than him and who was as lost as he was. Incidents develop as the boy and his sister flee from the family's house and Urabi's relationship with his sister-in-law is exposed, and the latter tries to commit suicide. Despite all these sad incidents, the mother is able to feel happy when one of her daughters passed the final exam of the first educational stage. The news was conveyed to her by the dumb who had married her fleeing daughter and got a child who was the beginning of a new life. This coincided

only means of this family to communicate with others, and through it the mother used to spread her white sheet in the morning, declaring the beginning of a sweet day despite all the bitter days. Through the window, the son flees from the oppression of Urabi and through it he returns ."The dumb (played by Mahmud Al-Gindy) represents the good character which tries to stop all te evil characters from harming others. He is dumb' the author and the director intended it because he is depicted weak and less resourceful than the evil people whom he confronts, like Urabi, the mechanic, and the owner of the bakery. Those were mischievous people who could bully others, while he was trying to resist them, but in silence."(Now.3) If we reflect on the title of the movie, we can find that it does not have "and" ‹which was also intended as bitter and sweet days may mix without us being able to mark the beginning or the end of either. This is clear in the funeral scene. In the midst of the atmosphere of sadness, Eisha jumps in happiness like children to watch a program on TV, in which her son was awarded a prize which he won in a contestation. On another occasion, she has a fit while a fat bride was very happy when she was trying a wedding dress Eisha sewed whlie the bride's fatness evoked laughter. This movie is considered a genuine contribution in the respect of emphasizing the importance of the role played by women such as Eisha, in the society. Eisha's character is different from the typical image of the Egyptian woman which was presented in a large number of movies. She is not that mother who strives for supporting her children through all legal means until they complete all phases of their

does not have a definite orientation, but he continues to maltreat the mother because his feeling of loss made him antipathetic. He takes all opportunities to achieve self-realization on the expense of others. As soon as he joined this family, he tried to have mastery over them, so he bullied them and treated them very badly. Although Urabi's behavior makes him a paradigm of the villain, he proves to be a coward and he is after all the victim of ignorance and bad social conditions. He was impacted by the life of consumption in the gulf when he was working there. This life was copied by people in Cairo who would try to live a luxurious life, even if they did not have enough money to do that. Any of them would spend the last penny he has on buying an imported pack of cigarettes. Such people consider that life is nothing more than enjoying the present moment, regardless of anything, to such an extent that Urabi sought enjoying himself with his sister-in-law.

The capability of the director, Khairi Bishara is manifested through many scenes in the movie. One of them is that of the roaming clown who displays some tricks in the alley, behind Urabi, to indicate that Urabi himself will be another clown and will deceive this poor family. Another scene is that of the entrance of Urabi and his bride to the house through the window, on a board, because of the flowing of the drainage water. This scene creates deep realization of this situation and indicates two meanings : Urabi entered this house through the window like thieves and he would leave it through the window like the evil wind which blows for some time then stops. The director employs the window to convey other meanings. It was the

neighbors their wedding ceremonies. The scene which presents this family while attending the wedding ceremony of their Christian neighbor is one of the few scenes in the Egyptian cinema in this respect. It shows this Muslim family while attending this wedding ceremony in the church and they congratulate their neighbor. The marriage of Eisha's eldest daughter adds to her financial and emotional oppression, but she manages to meet the requests of her son-in-law, Urabi by giving him a room in her house and buying him a fridge. Thus, only one room was left for her and the rest of her children. She accepts this situation to help her daughter and so that her son-in-law may help her and so that life may give her a respite. However, the flow of the drainage water in the scene of the wedding destroys her hopes (this scene reminds us of the scene of Hasanein in Bidaya wa Nihaya (A Beginning and an End) when he was returning home from the Military Academy on his first holiday. He was encountered by a herd of sheep which blocked his way. The flowing of the drainage water in this particular time is quite symbolic, as it anticipates the corruption of the groom. He soon reveals his real character by treating his wife and her family very badly and bullying them, which led Su'ad her and her brother to flee from their home. Furthermore, he courts his sister-in-law and establishes a relationship with her. In contrast to Eisha's character, Urabi is the villain whose existence among this family endangers it. If we contemplate his character, we find that sometimes we sympathize with him because of his bad conditions. However, we soon feel contempt towards him, as he proves to be cowardly. He is lost because he

economic policies which were criticized by many politicians and economists led to the prevalence of poverty among a large number of people, to such an extent that such a mother resorted to selling her son's prize. The mother's main concern was earning her living and supporting her children without hem having to sacrifice their honor. Eisha is poverty stricken, as she inherited her husband's debts and other debts which were the outcome of her daughter's illness. Moreover, the prices were rising continuously which led to intensifying their misery. Thereupon, the mother had to make her daughter Lamiya' join a job in a poor hospital so that she may help support he family. Eisha belongs to the lower middle class, whose prospects were destroyed because of the economic policies of As-Sadat, and whose chances of better living circumstances became endangered. These bad conditions forced her to accept the proposal of a poor laborer to marry her daughter and she waited for four years before he could prepare himself for the marriage. She also held the same attitude towards her other daughter Su'ad who was torn between a young man who was a mechanic and who proposed to her and another whom she preferred and who was a milk seller. There was also the third daughter who left school because of the mother's inability to support her and the fourth daughter who was suffering from an incurable disease, and finally her son who was exposed to bitter experiences that a man could not endure. This family represents the typical Egyptian family that can survive despite the miserable living conditions and whose wretchedness and strife for earning a living do not stop them from sharing their

Concerning the portrayal of characters, Eisha is a typical Egyptian woman who belongs to the lower middle class and who retains all the concerns and contradictions of this class. Although Eisha is an average character which one may encounter in such areas, she is stronger than all the moments she lives, as "she knows well how to deal with life." (2)She experiences all ups and downs of life, and sorrow and happiness without her being affected. She lives any moment as if it were the whole life. She was not negative in her attitude towards the incident of both her daughter's and son's escape. She did not depend on the fact that she brought her children on gratitude and that they would surely return to her. Her silence indicated that she was assured, and she was behaving as a mother who was well aware that life continues. Eisha's character can be compared to the main character in the traditional movies, although she represents one of the members of a family that leads a miserable life after losing its only maintainer and sustainer. The hard living circumstances led this mother to work hard to earns her living and to support her children through legal gains, so as to protect them against anyone who might think of exploiting them. The opening scene which presents the mother while receiving a prize which her son won in a contestation held by one of the TV advertising programs indicates the prevalence of the luck philosophy, when work is not available. This explains to us, in the following scene, the reason why the mother was obliged to sell this prize for a hundred pounds to use its price for repaying a debt. The duration of these two scenes is about five minutes, but they indicate that the present

Yom Morr ... Yom Helw
(a Bitter Day ... a Sweet Day), 1988

This movie tells the story of a widow whose husband left her a four adolescent daughters and a kid. The plot of the movie is the days of this family which vary between bitter and sweet days. Some of the distinguishing features of this movie are the technique of narration, the setting, and the portrayal of characters.

Concerning the technique of narration, the director depended on harmonizing the duration of the shot and the state of attentiveness it stirs in the viewer. Thus, it achieved both an aesthetic effect and the excitement of the viewer.

Concerning the setting, it is one of the outstanding features of this movie. It depicts a real setting typical of the Egyptian poor areas inside Cairo. It is a setting that presents the very period of time rather than luxurious decorations and the traditional Egyptian allies which usually appear in many movies. This setting made the viewer feel familiar with the movie and the typical problems of the poor areas which lie in crowdedness, noise, pollution, and drainage problems. These elements highlight the crushing crisis of Eisha and her children.(1) Inside Eisha's house we see also some of the elements which add to the genuineness of the setting : the very poor furniture and the walls which have been corroded. We can also see a fridge wrapped in a piece of cloth to protect it, and it is kept for her daughter who was to marry soon.

مصادر "زوجة رجل مهم" ١٩٨٨:

(١) جمعية الفيلم- العدد (٦٩٣) النشرة الأسبوعية/السبت ٢١ نوفمبر ١٩٨٧، البرنامج: العرض الأول للفيلم الروائي الطويل "زوجة رجل مهم"، أجرى الحوار وأعده للنشر أحمد عبد الله.
(٢) خيرية البشلاوي: "سينما ١٩٨٨- زوجة رجل مهم مرثية لصوت وزمن عبد الحليم حافظ" ١٩٨٨/١/١٧، القاهرة: جريدة المساء.
(٣) دليل الفنون (مجلة فرنسية عربية أسبوعية- يصدرها المكتب الكاثوليكي المصري للسينما والمسرح والتليفزيون- رئيس التحرير فريد المزاوي- الاثنين ٢٩ فبراير ١٩٨٨- العدد ١٧ السنة الـ٣٥.
(٤) رجاء النقاش: مطالعات وتأملات "زوجة رجل مهم، ولماذا تعترض الرقابة؟" ١٩٨٧/١/١٦، القاهرة: مجلة المصور.
(٥) طارق الشناوي: "حكايات وراء الفن"، ١٩٨٧/٧/١٣، القاهرة: مجلة روز اليوسف.
(٦) عبد الستار الطويلة: "شاهدت لك: فيلم مهم جدًا- زوجة رجل مهم" ٨/ ١٩٨٧/١٠، القاهرة: مجلة صباح الخير.
(٧) عبد النور خليل: كلمة نقد "زوجة رجل مهم والريبورتاج السينمائي" ٩/ ١٩٨٧/١٠، القاهرة: مجلة المصور.
(٨) مهرجان موسكو السينمائي- المؤتمر الصحفي لـ"زوجة رجل مهم" نشرة نادي السينما ، العدد (١٨) لسنة ١٩٨٧- موسكو- عدلي الدهيبي.
(٩) المجلس الأعلى للثقافة- المركز القومي للسينما- مركز الثقافة السينمائية، الندوة الأسبوعية لمركز الثقافة السينمائية- العدد رقم (٢) ١٩٨٨/٤/٢٧.

through his black sunglasses. His style made her feel that he was a superman with whom any girl would feel that she was a queen and that all people were in awe of her. After their marriage, she continues to treat him romantically, but he treats her as his inferior and convinces her to befriend his boss's ridiculous wife. He knows how to make everything goes in the course he wants. However, he turns their house into an office through his continuous work and inviting his colleagues to his house. He even brings with him his office boy to prepare him coffee, and when Mona sees that, she becomes angry and insists on leaving, but he convinces her to stay and a dialogue takes place between them.

He says ،"During the days of engagement, you used to be happy and you used to tell me, ،All doors are open when you are with me and I feel that I am a queen and the people are my subjects.' At that time I used to tell myself، ،This is the kind of girl who will support me to attain what I aspire to."

She sadly replies ،"I was naïve and I used to admire you, because I was still young, but now I have grown up and I have discovered the reality."

Thus, Mona understands Hisham's nature, and tries to help him get rid of his fetters and overcome his dilemma, but he refuses. So she decides to part from him, but he kills her father who came to take her and then commits suicide. Thus, Mona is released from her fetters.

a butterfly. He created a contrast between these things which symbolize Mona's romanticism and her husband's gun and his papers which he used to fabricate accusations against innocent people.

Concerning Hisham, he considers himself as being the center of the universe and overestimates himself. Even when he goes to propose to Mona, he does not ask her whether she accepts to marry him, because he is confident that she will admire him and he takes with him his boss rather than his father as is the custom. When reflecting on the matter of proposing to his wife, he follows the rules of his job. He chooses her because he is informed that she was an average girl and that her family belonged to the same class as his. He then muses ‹"This is the kind of girl who will endure my financial circumstances." Hisham tries by all means to make Mona experience a continuous state of admiration for him, giving her no chance to reflect on anything. He acts hastily and tries to keep her in a state of surprise, whereupon she becomes fascinated by his style and she submits to his views. He once tells her while in the train ‹"I just did not want to waste time and I wanted to win you." It is as if he were talking about a piece of furniture which he liked to buy. Because of her innocence and romanticism, Mona could not notice the connotation of his words. The director tries to emphasize her romantic characteristics by focusing on her earring, which takes the form of a butterfly. Although he told her many times that his lifelong dream was to become an officer, she could not perceive that he was a narcissist young man who was seeking authority. At that time, she used to see the world

19th. However, both are attributed to the insanity of the paranoiac officer." (2)(Bishlawe,) The director managed to present the dilemma of Mona in a highly artistic way. Before her marriage, she always appears happy and enjoying her life with her family. She goes to the cinema, enjoys her time with her family by spending their time enjoying nature while sitting in a cafeteria on the Nile. Other scenes show her while traveling by train or ascending stairs happily, to present her feeling of freedom and happiness. After her marriage, she is shown while walking in a narrow corridor, inside her room or inside the kitchen, or while sleeping on her bed. Thus, she is always surrounded with walls. Her character is distinguished by gradual changes. She used to be romantic and quite, but she gradually becomes nervous and unable to control her temper. She is an example of the kind romantic girl whom the shocks cause to lose her patience and forbearance. When her husband is dismissed, her neighbor urges her to leave but she raplies, "It is too late ... I have missed the opportune time. Now, it is very difficult for me to leave him in his dilemma." When her husband kills her father, the scene which represents the climax of the plot, Mona experiences a moment of enlightenment, as she stands up and is able to start over, which indicates that she still has a lot to achieve in the future. The director employed colors to symbolize certain meanings. The red color was used to symbolize romanticism, but was also used to symbolize violence. He also employed things to symbolize meanings, such as the lace curtains, the cassette tapes of Abdel-Halim Hafiz's songs, and Mona's earrings which takes the form of

exploit the incidents of January 18th, and 19th by fabricating accusations against some people who are eventually proven to have been abroad at that time. Thereupon, he is ordered to retire as a punishment. He is shocked but refuses to admit what has happened. Mona's father comes to take her to live with him, but Hisham kills him then commits suicide. The author, Ra'uf Tawfiq says (Ibid) : "Hisham is the type of character that thinks that he derives power and life from his position, which he considers is the only support for him. When he loses everything in a flash, he becomes destructive. Hisham kills his father-in-law because he wanted to deprive him of the last support in his life, and realizing that his wife would never accept to live with him after he had killed her father, he commits suicide.

The author says about the connection between the wife's character and Abdel-Halim Hafiz ،"This connection was intended. The wife's character was intended to be romantic and sensible rather than realistic"(1). She was living with her family in the midst of fields and surrounded by the Nile, and this natural atmosphere helped her develop high sensibility. She also represents one of the young women of her generation, and she used to record on the cassette tapes where and when she listened to the song. The movie interlaces the couple's marital life with the political incidents which occurred in the seventies, the period which witnessed the death of Abdel-Halim Hafiz ."It also creates parallelism between the atmosphere of disappointment that dominated this marital relationship and the political and social disappointment which dominated that period and which reached its peak in the incidents of January 18th, and

incidents through her husband, whose behavior dominated our life as he was one of the people in authority that dealt with those incidents. On the other hand, like the rest of youth at that period, Mona, the heroine, used to enjoy listening to the songs of Abdel-Halim Hafiz, whose melodious voice expressed the wishes and dreams of that generation.

Mona is a university student who was leading a peaceful life among her family in Al-Minia. While listening to Abdel-Halim Hafiz's songs, she used to record the emotions the songs stirred in her. An officer called Hisham, who works in the National Intelligence, proposes to her and she admires him a lot, at the beginning, and accepts to marry him. After that, they move to Cairo, as her husband was promoted and he was to join the National Security Intelligence there. There, she becomes unable to endure this new life which is characterized by oppression and subjugation, which her husband practices against people who are reported to be suspected of any political activity and even innocent people. He also fabricates accusations against people, even from among his relatives.

In the midst of this horrible life, Mona attempts to escape by asking her husband's permission to join the university. He agrees, because he plans to exploit her in obtaining information about the students without her knowledge. She also resorts to spending her time in playing cards with her next door neighbor. However, her husband tries to get rid of that neighbor, by fabricating an accusation against her, whereupon she is arrested and her house is or confiscated or sealed locked by the police. He then tries to

Zawgat Ragul Muhim
(An Important Man's Wife), 1988

Ra'uf Tawfiq tells us about the circumstances of writing the story of this movie and how its idea emerged. One day, the director Muhammad Khan visited him and told him that he was thinking of directing a movie which presents a story about a woman who plays cards. The author pondered on this idea and reached a conclusion : Human behavior is always the outcome of social circumstances. A person who plays cards usually has a social motive. He continues to think about the kind of circumstances that might lead a woman to resort to playing cards, and he reaches a conclusion. The circumstances of such a woman are surely ones that cause her to be introvert, whereupon she can only express herself through playing cards. He says '"Thus, we managed to form this image and the idea of the movie was born. Such a woman must have suffered from oppression, and this example can be used to represent a large number of people who must have suffered from oppression and subjugation during a certain period of their lives." (Film Society# 693).

The author started writing the story in a historical context, presenting the events of January 1977 and the previous incidents which resulted in large scale apprehension acts during the seventies. The historical incidents were employed to be phases of the wife's life who is a witness to a whole period of time which all of us witnessed. However, she was made to be closer to those

مصادر أحلام هند وكاميليا ١٩٨٨:

(١) أحمد صالح: أخبار السينما "أحلام الخادمات وأحلام السينما المصرية"، ١٩٨٨/٨/٢٩، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٢) إيريس نظمي: صور من الشاشة "أحلام هند وكاميليا" والواقعية الحقيقية في أفلام محمد خان، ١٩٨٨/٧/٢٠، القاهرة: مجلة آخر ساعة.

(٣) ثناء أبو الحمد: "أفكار صلاح أبو سيف بعد ٣٠ سنة" ١٩٨٧/١٢/١٢، القاهرة: جريدة الأخبار.

(٤) حسني عبد الرحيم: "هند وكاميليا ... فكاهة تنسجها الأحزان" ٢٩/٦/ ١٩٨٨، القاهرة: جريدة الأهالي.

(٥) سامي السلاموني: "عندما يصبح الواقع الذي تعرفه سينما جميلة في هند وكاميليا"، ١٩٨٨، القاهرة: مجلة الإذاعة والتليفزيون.

(٦) سمير فريد: السينما "أحلام هند وكاميليا طوبى للفقراء ... لهم الجنة" ١٩٨٨/٧/١١، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٧) سمير فريد: "أحلام هند وكاميليا، تحفة أخرى من حركة الواقعية المصرية الجديدة"، ١٩٨٨/٨، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(٨) فريدة النقاش: قضية للمناقشة: "أفق للسينما الجديدة"، ١٩٨٨/٦/٢٦، القاهرة: جريدة الأهالي.

(٩) ماجدة حليم: مقعد في الصالة: " ما هي أحلام هند وكاميليا"؟ ٢٧/٦/ ١٩٨٨، القاهرة: جريدة الأهرام.

(١٠) هشام لاشين: "أحلام هند وكاميليا إدانة للواقع المصري"، ٢٧/٦/ ١٩٨٨، القاهرة: جريدة الأحرار.

the carnival caravan and then to the beach in Alexandria to realize some of their simple dreams.

We realize that the taxi driver was planning to rob them with his accomplice. Their end occurs on the beach in Alexandria. They have lost their money and jewelry and even Ahlam. After a tiring search for Ahlam, along the beach, they find her, and they then feel extremely happy. They were left with the reality and its dreams, and they were happy because they were still able to live and dream. As long as they still have each other and most important they still have Ahlam which means " Dreams".

point , their friendship takes the form of a mother relationship. Kamilia acts the mother- daughter as she wishes to play this role, while Hend acts the daughter because she needs someone to take care of her.

This relationship is expressed through Kamilia taking care of Hend, as she prepares her for her wedding by helping her wash and style her hair. This is even more strongly reiterated when Kamilia is informed that Hend became pregnant, as she then cries frightened. After that she starts looking for Eid and convinces him to marry Hend and he accepts. However, he is arrested and imprisoned during a fight with another man, but after he is released he marries Hend. Kamilia was expelled from the house where she was working, as she was accused of robbery. However, she continues to strive in order to earn her living, through selling vegetables in the market. When Hend delivers a baby girl, Ahlam, Kamilia becomes very happy. Director Muhammad Khan takes a tour in the inner world of the poor people. Their houses are quite different in heights, and many people live on the roofs of such house. There, a family lives in a room without a ceiling, and we can see a boy while trying to steal a chicken, and another looking for a match to light a cigarette. During that, the sound issuing from TV and radio can be heard in the background, as people in such places are used to have the volume of their TV sets and radio turned to its maximum. The end of the movie shows us the end of the different characters. Sayid becomes a heroine addict and Eid is sent to prison. On the other hand, Hend and Kamilia find the money that Eid had stolen and hidden. They take Ahlam to

streets are expected to come across with each other. Eid tries to approach Kamilia twice; once when they were walking with Hend and he tried to catch her hand, behind Hend's back, and when they were in the room. These two incidents are also significant. Here, Eid behaves in a natural way, motivated by neither treachery nor immorality. There are other scenes which reflect innocence and spontaneity. When Uthman asks Hend to leave and she spends the night with Kamilia on the stairs, and then in the morning he apologizes in an innocent childish manner. Also, when Kamilia decides to flee, she tears Uthman's mattress in a childish way, so that he would not be able to utilize it for sleeping. Analyzing Kamilia's character, we find that she is positive and aware of the facts of life and that she acquired her awareness from the incidents of daily life, rather than through ideological thinking. Once she tells Hend ‹"I used to work as a servant for a wage, but now I do the same job for Uthman for nothing." On another occasion, she tells Uthman, who then insisted on having sexual intercourse with her, claiming that it was his right ‹"Take your right, Uthman‹" submitting to his desire, as if she were a prostitute.

At this point of the development in the plot of the movie, the movie reveals all its dramatic aspects; it is about friendship between women. Tackling this kind of friendship requires high sensibility and professional skills. Although both Hend and Kamilia do the same job, they are different. Hend belongs to the country side while Kamilia belongs to the city; the former is fertile while the latter is sterile; the former is tan while the latter is fair- complexioned.At this

Ahlam Hend we Kamilia (Dreams of Hend and Kamilia), 1988

It is an example of a feminist movie directed by a male director, Muhammad Khan, who defends woman and attacks men's traditional view of women. Mr. Samir Fareed (in AL Gomhoreyy a Newspapere, 83) explained that the director employed the technique of the four classical movements of a symphony and used time intervals to separate the movements from each other. In the first movement we are introduced to Hend, a young widow from the country who arrives in Cairo to work as a servant, and Kamilia, a Cairene divorcee. They have something in common; Hend is suffering because of her uncle who usurps her wages and Kamilia is suffering because of her brother Sayid who does not have a regular job.

Hend becomes acquainted with Eid who is dismissed from his job as a taxi driver and joins a workshop for repairing tires, and she asks him to marry her. The second movement starts after a few years, as Kamilia marries Uthman, a poor contractor, who is an old man who thinks it is his right to marry another woman as a kind of rewarding himself after long years of striving for earning his living. Coincidence plays an important role in the movie, as Hend comes across Kamilia in the metro of Heliopolis and she comes across Eid there as well. Coincidence here is significant, because people who spend most of their time in

مصادر "ولا عزاء للسيدات" 1979:

(1) أحمد السلامي: 1979/12/8، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(2) أمل فوزي: "حديث مع كاتيا ثابت"، 1979/9/15، القاهرة: مجلة صباح الخير.

(3) جلال العشري: نوفمبر 1979، القاهرة: مجلة الفنون.

(4) حُسن شاه: أبيض وأسود "رد على الخواجة هنري"، 1979/11/16، القاهرة: جريد الأخبار.

(5) سمير فريد: سينما "ولا عزاء للسيدات" 1979/9/5، القاهرة: جريدة الجمهورية.

(6) فوزية إبراهيم: "عودة فاتن حمامة وسعاد حقنة فيتامين لتغذية السينما المصرية"، 1978/7/11، القاهرة: جريدة الأخبار.

(7) محمد تبارك: "سينما " 1979/8/12، القاهرة: جريدة الأخبار.

(8) ناصر حسين: "ولا عزاء للسيدات" 1979/9/23، القاهرة: جريدة روز اليوسف.

emotions and surrenders to the prevailing atmosphere, letting Rawia down, as he fears that his reputation will be harmed if he marries her, even after he realized that she was above suspicion.

Although this end is somewhat pessimistic, it is very close to the reality of the social relationships. This analytic shocking view makes us stand face to face with the deformity that befell our souls. It also draws our attention to the destructive consequences of our surrender to the social criteria. The movie Ureed Halan (I am Seeking a Solution), 1975 presented the problems of the Egyptian woman resulting from the old law of domestic relations which was later changed, especially the issue of the woman's right to get a divorce, only after the consent of her husband. However, the movie in question presents the problems of divorced women, for which no law can find a solution. This issue needs a comprehensive change in the social atmosphere and spreading awareness to help enhance the respect for the humanity of people.

husband, her family, and the whole society. Hamdi, Rawia's ex-husband, who renounced everything for the sake of a luxurious life, is not different from the rest of people in the society. However, he was given hard times, as he paid for what he did. He discovered that his wife was occupied with many other interests other than her marital life, as she used to spend her time in enjoyment. Feeling neglected, Hamdi revolts against that state of affairs, and his wife asks him to leave her. He eventually fails to continue in this marriage after realizing that all his ambitions came to an end. At that moment, he remembers his previous wife, Rawia and wishes to reunite with her and turn over a new leaf, depending on the fact that she was kindhearted. By that time, Rawia had started over as a new hope appeared in her life. Disappointed, he decides to kill Rawia, after he has almost become insane and the images of Rawia and Samiha, the prostitute, mix in his mind. He shoots her, thinking that he is putting an end to the image of his old clean marital life with her. By this act, Hamdi reaches the lowest point in his fate. The shooting of Rawia has significance in the plot of the movie, as it is the turning point that reveals that impact of the corrupt social criteria on the people's psychology. During the prosecution of Hamdi, he is confused and he refers to Rawia as Samiha. A haste and foolish secretary of the journal where Rawia works, publishes these words which lead to defaming Rawia. This incident represents a shattering blow to the dreams of Rawia who withdraws and lives with her anguish after she is confronted with the sanctimony and deformed psychology of people. Tariq Mathhar forsakes his true

capable of determining her future and managing her life in the way she decides, and she realized that a man is not a monster as her mother instilled in her mind. However, she discovered that her lover had also suffered a lot because of his wife, who deserted him and united with another man. He used to love his wife, but he never though that she could leave him for any reason. Like Rawia, he wanted to turn over a new leaf in his life, after he had wasted much time in unsuccessful relationships. However, Tariq Mathhar belonged to the same society which based its attitudes towards divorced women on corrupt deformed thoughts. He eventually leaves Rawia and renounces his dream of leading a quiet warm marital life. He is affected by the rumors spread about Rawia concerning her honor, and adopts the corrupt criteria prevailing in the society. He decides to leave her because he fears for his own reputation as a public figure, and an editor-in-chief.

There are other three female characters in the movie : Abla, Omm Al-Kheir, and Samiha. Abla is Rawia's cousin who is forced to marry a rich man whom she hates because of his bad qualities, and because he is idle and impotent. Omm Al-Kheir refuses to remarry and prefers to work as a servant because she wants to have a house of her own. Samiha was also a victim of divorce which was the expected outcome of the wrong choice of her husband, but her suffering is intensified when her husband takes her three children into his custody. Her family refuses to file a case against him to take her children back because they did not want to support the children. She is further lost when she becomes a prostitute, as a form of punishing herself, her

she tried to convince herself that she could love him. However, after ten years, her husband encounters another woman who was rich and who belonged to a family that enjoyed a high social status. He divorced Rawia and married that woman to join the higher social status.

Rawia is the main character in the movie. She is innocent and kind, but she is inexperienced. Although she is familiar with the people in her society, she never expected that the society could cause people to lose their dignity and humanity. Thus, she cannot stand the oppression of the old social customs and values and the patterns of corrupt behavior which prevailed in the society. The movie describes Rawia's conflict against this atmosphere, and her eventual defeat. This phase of Rawia's life can be referred to as her real experience, as her marital experience is just a lesson which she understood quite well and decided never to submit to anyone else's opinions. Katia Thabit, the author of the story, made Rawia's parents die to make her confront such social atmosphere of oppression alone. However, she accepts the challenge and decides not to leave her house to live with her maternal aunt, and she refuses to sell her family's house or change her daughter's school. She also refuses to look for a suitor in the traditional way although this arouses the disapproval of all those around her. Furthermore, she decides to change her idle life by looking for a job. After she joins a job and achieves success, she falls in love with the gentle educated editor-in-chief of the journal Tarek Mathhar where she works. Until this point, Rawia proves to be successful and

Wa la Aza Lis-Saydat (No Consolation for Women), 1979

This movie deals with the problems that a divorced woman face, through the problems of three characters : Rawiya who decided to live with her daughter and servant and decided to find a job to earn her living. She also decided to remarry and lead a normal life, but she is encountered by the deficient mentality of men and underdevelopment of the traditions of te middle class, and she almost loses her life during that. The other character is Samiha, Rawia's neighbor, who lives in her parents' house, but she deviated and became a prostitute, and the third is the servant Omm Al-Kheir who refuses to remarry until she has had her own house. Katia Thabit (the author) says : "The social view of the divorced woman is not fair, because it considers the woman as a stone in the middle of the sea which waves drive it here and there. Any rumor about her honor is usually harbored by the people, any normal behavior of hers is always looked at with suspicion, and whatever is said about her is believed; thus a divorced woman would be socially an outcast woman, despite the fact that this very society admits divorce."(Fawzy 2)

The theme of the movie discusses how a divorced woman can live within a society which blames divorce on her and always considers her the mistaken party. This theme is best represented in Rawia who was forced not to join the university, in order to marry a suitor whom her family has accepted to be her husband. After their marriage,

مصادر "أريد حلاً" ١٩٧٥:

(١) أحمد صالح: "ترشيح أريد حلاً لجائزة أوسكار العالمية"، ١٢/١١٦/ ١٩٧٥، القاهرة: جريدة الأخبار.
(٢) حسن إمام عمر: سينما "أريد حلاً فيلم لعام المرأة"، ١٩٧٥/٤/١١، القاهرة: مجلة المصور.
(٣) خيرية البشلاوي: "نريد حلاً" ١٩٧٥/٤/١٤، القاهرة: جريدة المساء.
(٤) رفيق الصبان: سينما "أريد حلاً- وأفلام المعاناة"، ١٩٧٥/٥/١٠، القاهرة: مجلة الإذاعة والتليفزيون.
(٥) سمير فريد: "أريد حلاً وقضية المرأة في السينما المصرية"، ٤/٧/ ١٩٧٥، القاهرة: جريدة الجمهورية.
(٦) مفيد فوزي (سماعي): ١٩٧٥/٣/٣١، القاهرة : مجلة الإذاعة والتليفزيون.
(٧) ناصر حسين: "قضية المرأة في السينما من (زينب) وحتى (أريد حلاً)" ١٩٧٥/٤/٦، القاهرة: مجلة روز اليوسف.

attention the suffering of Dorriya, that delicate woman who wanted to obtain her freedom and we feel disappointed when she fails in achieving her legitimate justifiable goal in her inevitable encounter with the social reality represented in the deficiency of that law. This area of the inevitable encounter between the individual and the social reality has been one of the richest areas of developing dramatic conflicts."(Naser 15) We do sympathize with these human examples in their anguish and their conflict for the sake of their social freedom. This example has been reiterated in many works, beginning from A Doll's House, by Ibsen, when Nora (the heroine) slammed the door and left, indicating the end of her subordination to her husband up to the present time, as Dorriya fails to overcome the law of domestic relations, in the story written by Hosn Shah. We do sympathize with her when she cries, urging the society to protect the people from losing their dignity under social oppression. This gives the movie a significant feature, as it depicts the striking helplessness of the people suffering from social oppression, and the reality of the people's reflection on their motives.

Note : This movie encouraged women to make propositions concerning the law of domestic relations, thereupon a proposition concerning the modification of this law in conformity with the Islamic Law was submitted to the third national conference of the Common Arab Union in the presence of the foremost political figures including President Muhammad Anwar As-Sadat.

belong to the poor class. The court here acts as a trap where the people's humanity is humiliated, and where the class that makes the laws, represented by Dorriya, is reduced to the lowest position. In the court, we find a young woman called Saniya who has filed a case against her husband who works as a mechanic and who divorced her and married another woman. She was seeking to obtain alimony. The case is delayed several times, and during that a procurer tries to attract Saniya and she submits to him and joins him seeking easy gain. Then she gives up her case and her husband refuses to take his children in his custody. The other story is that of a woman called Hayat Al-Barani whose husband divorced her after thirty years of marriage and married a young girl. After she spends the delayed dowry, she is left with no means of support, so she files a case of alimony. After a long delay, the court judges against her and she is the required to pay all the judicial expenses, but she files another case. However, she dies before it is settled and her death is considered one of the strongest criticisms of the law of domestic relations which is depicted in the movie as a ruthless monster, in much the same way as fate in the ancient Greek tragedies. In addition, when we hear those women speaking, we realize how much they are humiliated under this law, about which Dorriya says ‘"How come that the Revolution changed everything except the law of domestic relations ? It should have been changed twenty-five years ago! " This movie reached a high level of cinematic treatment and presents the issue which it adopted successfully through dramatic concentration and cinematic expression. Mr Naser Hussein says "We follow with great

She replies ‹ "There is not even a first to have a second."

He says ‹"I will not divorce you."

She replies ‹"I will get a divorce by any means."

Thus, she decided to abandon her life with her husband who used to treat her as if she were an antique in his house. During her strife for her freedom, she is encountered by one of the most frightening aspects of social underdevelopment. Although the Egyptian woman attained her rights to education and work, she was never given the right to accept or refuse a suitor, who might become her husband with whom she might spend the rest of her life. Thus, the movie does not simply present a marial case, but rather a social reality, and the proposal of the movie is the inevitability of changing the law of domestic relations to help the society develop and the people obtain freedom. The fact that Dorriya is a journalist who belongs to the upper class indicates that even the people who make these denigrating laws suffer from them. Although Dorriya has the chance to meet the minister of justice, she goes to him hiding from the police who wanted to arrest her and return her to her husband's house by force to live there as a servant. This scene is quite ironical, as the heroine enjoys a social status and she is not a poor woman who already suffers from all forms of oppression and degradation. When she muses ‹"I am hiding just like murderers and thieves‹" we feel that we are in front of a woman who feels greatly oppressed. The other two stories begin here, as Dorriya appears in the court along with two other women who

The movie "Ureed Halan" (I am Seeking a Solution) is considered the first cry that broke from woman in her contention for obtaining the right of self determination, through the main story presented in the movie, that of Dorriya Azmy, and the stories of two more women who suffered from oppression and exploitation.

The first story is that of Dorriya who asks for divorce from her husband after twenty years of marriage. At the beginning of their marital life, she wanted to get divorced when she discovered that her husband was an immoral man; but her family refused, whereupon she had to submit to her fate, especially after she had a son. Over twenty years, she devoted herself to raising her son while living with a man who did not respect her and who considered her as one of the requirements of his position in the diplomatic corpse. Critic Samir Fareed sees that tolerating such a husband for twenty years for the sake of the son is an exaggerated matter.(1) Dorriya again asks for divorce, but when her husband refuses, she decides to start her troublesome endeavor to achieve her goal, depending on two main things. The first is completing her studies and looking for a job and the second is filing a case against her husband. Her husband then accuses her of insanity, and asks her about the reason for her request.

> She replies, " I feel I have not led a normal marital life, as you were not giving me the least attention."
>
> He asks ‹"Why did you endure it for twenty years?"
>
> She answers ‹"For the sake of my son."
>
> He says ‹"There must be a second man! "

none of them presented a positive image of women. However, I labeled some of the movies which were mainly concerned with discussing any of women's issues regardless of proposing solutions as the movies of cry. I chose those movies which showed serious concern in the woman and disregarded those which presented the typical image of the woman and those which dealt with her merely as a female. The movies I chose and analyzed are:

1- Ureed Halan (I am seeking a solution) 1975, directed by Said Marzuq.
2- Wa la Aza Lis-Saydat (No Consolation for Women) 1979, directed by Henry Barakat.
3- Ahlam Hend wa Kamilia (Dreams of Hend and Kamilia),1988, directed by Mahammad Khan.
4- Zawgat Ragul Muhim (The Wife of an Important Man), 1988, directed by Mahammad Khan.
5- Yom Morr… Yom Helw (A Bitter Day ... a Sweet Day), 1988, directed by Khairi Bishara.
6- Ya Donia Ya Gharami (O life You are My Love), 1996, directed by Magdy Ahmad Ali.
7- Asrar Al-Banat (Secrets of Girls), 2001, directed by Magdy Ahmad Ali.
8- Sahar Al-Layali (Restless Nights), directed by Hany Khalifa.
9- Ahla Al-Awqat (The Nicest Times), 2004, directed by Hala Khalil.

The Movies of Cry
(The Movies of Question)

(*) By Dr. Sahar Farag

Although hundreds of movies were produced concerning woman and her struggle against man's oppression, none of those movies presented the woman's issues or even the aspects of her humanity or her female identity in an efficient way. Most authors used to present her as a negative, helpless character, who is unable to protect herself or express her attitude, and who eventually surrenders to despair and anguish. Fatin Hamama played this role in a large number of movies, and surely we still remember her roles in Tareeq Al-Amal (the Way of Hope), Al-Malak Az-Zalim (the Unjust Angel), At-Treeq Al-Masdud (the Blocked Way), Az-Zawga Al-Azra (the Virgin Wife), and many others.

The scene of a girl or a woman committing suicide remained, for a long time, a familiar scene in most movies, expressing woman's helplessness and submission after despairing of life, with the savior, usually the man, managing to save her at the last moment. Through studying and analyzing a large number of movies, I found out that

(*) Assistant Prosessor of Drama Department of English Academy of Arts.

يطلب من

* مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة.

ت: ٣٩١٤٣٧٧

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول.

تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا.

ت: ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

* مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد- القاهرة.

ت ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ ش الجيش عمارة الشرق.

ت: ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة دار العلم

الفيوم- حي الجامعة.

ت ٣٤٥٨١٣

مكتبة مدبولى

ميدان طلعت حرب- القاهرة

جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتب المستقبل

ت٠٧٠٢٦١٧- ٠١٢٧٠١٣٧١٧

FIKR WA IBDA'

* Th Movies of Cry

(The Movies of Question)

* The Image of the Egyptian Woman in the Egyptian Cinema over Forty Years of Major Socio-Political Changes in Egypt

NO . 32

JAN.2006



مكتبة الأنجلو المصرية